Die Auffassung der Kunsttheorethiker
vom tragischen Chore
in alter und neuer Zeit.

1e Heft

Inaugural-Dissertation,

eingereicht bei der

hohen philosophischen Fakultät

der

Königl. Bayer. Ludwigs-Maximilians-Universität in München

von

Friedrich Klein.

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

Naumburg a/S.
Druck von Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.).
1897.

Dem Andenken

meiner geliebten Mutter

gewidmet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546007_0058

Inhalt.

Seite

Benützte Literatur . . . . . VII—XVIII
Vorwort 1

A. Die Auffassung der Kunsttheoretiker vom tragischen Chore in alter und neuer Zeit.

I. Aristoteles 3
II. Horaz, die lateinischen Kritiker und Grammatiker 4
III. Vermittler antiker Kunstanschauung im Mittelalter 6
IV. Die Kommentatoren des Aristoteles 7
V. Die Kunsttheorie des XVI. Jahrhunderts und der Folgezeit 15
VI. Schiller und seine Kritiker 27
VII. Die moderne Poetik 39

B. Untersuchungen über den Chor in den Tragödien Jodelles, Grevins und Garniers.

I. Jodelle 52
1. Cleopâtre Captive 52
2. Didon 59
II. Grevin 66
Cesar 66
III. Garnier 72
1. Porcie 72
2. Cornelie 80
3. Marc Antoine 87
4. Hippolyte 94
5. La Troade 101
6. Antigone 109
7. Ivifves 118
Rückblick 128
Anhang. Belege zu A. 132

Benützte Literatur.

Alamanni, Luigi: Antigone. (In: Teatro it. antico. II.) Milano 1808. 8°.

D'Ancona, Aless.: Manuale della letteratura ital. Firenze. 1892—94. 8°.

— Origini del teatro italiano. Torino. 1891. 8°.

Aristote: La Poétique. Manuscrit 1741 Fonds Grec de la Biblioth. Nationale. Préface de M. H. Omont. Paris 1891. 4°.

Aristoteles: *Περὶ ποιητικῆς*. Griechisch u. Deutsch, hgg. v. Susemihl. 2. Aufl. Lpz. 1874. 8°.

— *Περὶ ποιητικῆς*, ed. W. v. Christ. 2. Aufl. Lpz. 1878. 8°.

— *Περὶ ῥητορικῆς*, ed. Ad. Rœmer. Lpz. 1885. 8°.

— Werke. Schriften zur Rhetorik u. Poetik, übers. v. L. Roth u. Walz. Stuttg. 1853. 8°.

Arnaud, Ch.: Les Théories Dramatiques au XVIIe siècle. Par. 1888. 8°.

Arnoldt: Über Schillers Auffassung u. Verwertung des antiken Chors in der Braut v. Messina. (Bericht des Kneiphöfischen Stadt-Gymnasiums.) Königsberg. 1883. 4°.

Aubignac, Franç. Hédelin, Abbé d' —: La Pratique du Théâtre. Amsterdam. 1669. 4°. (Benutzt wurde die Ausgabe von 1715. 2 Bde. 8°.)

Bähr, J. Ch. F.: Geschichte der römischen Literatur. 3. Aufl. Carlsruhe. 1845. 2 Bde. 8°.

Barthélémy, l'abbé de: Voyage du jeune Anacharsis. Par. 1788. 6 Bde. 8°.

Batteux, l'abbé: Les Quatre Poëtiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despreaux . . . Par. 1771. 2 Bde. 8°.

Baumeister, A.: Denkmäler des klassischen Altertums. München u. Lpz. 1888. 3 Bde. 4°.

Baumgart, H.: Der Begriff der tragischen Katharsis. (In: Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik, hgg. v. Fleckeisen u. Masius. 45. Jahrg.) Lpz. 1875. 8°.

— Aristoteles, Lessing, Goethe. Lpz. 1877. 8°.

— Handbuch der Poetik. Stuttgart. 1887. 8°.

Beauchamps: Recherches sur les Théâtres de France. Par. 1735. 4°.

Benius, Paulus—Eugubinius: In Aristotelis Poeticam Commentarii. Venetiis. 1624. fol.

Bernays, Jakob: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie. (In: Abhandlungen der hist.-philol. Gesellschaft in Breslau. I.) Breslau. 1858. 4°.

Bernhardy, G.: Grundriss der Griechischen Literatur. Halle. 1867. 2 Bde. 8°.

Beyer, C.: Deutsche Poetik. Stuttgart. 1882. 3 Bde. 8°.

Böhme, Fr. M.: Geschichte des Tanzes in Deutschland. Lpz. 1886. 2 Bde. 8°.

Borinski, K.: Die Poetik der Renaissance u. die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland. Berl. 1886. 8°.

Bouterwek, F.: Geschichte der Poesie u. Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrh. Gött. 1802. 2 Bde. 8°.

Braitmaier, Fr.: Die Geschichte der poetischen Theorie u. Kritik v. d. Diskursen der Maler bis auf heute. Frauenfeld. 1888—89. 2 Tle. 8°.

Brosin: Schillers Braut v. Messina vor dem Richterstuhl der Kritik. (Prgr. der Ritterakademie. I.) Liegnitz. 1872. 4°.

Brunetière, Ferd.: L'Évolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature. Paris. 1890. I. 8°.

Butcher, S. H.: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. London. 1895. 8°.

Canello: Storia della letteratura italiana nel secolo XVI. Milano. 1880. 8°.

Capella, Martianus: De nuptiis Philologiae et Mercurii libri IX. s. l. s. a. fol.

Carriere, M.: Die Poesie. Ihr Wesen und ihre Formen. 2. Aufl. Lpz. 1884. 8°.

Casteluetro, L.: La Poetica d'Aristotele vvlgarizzata e sposta. Vienna d'Austria. 1570. 4°.

Charisius, Flavius Sosipater: Artis grammaticae libri V, ed. Keil. 1857. 8°.

Chasles, Ph.: Études sur le XVIe siècle en France. Par. 1848. 8°.

Cholevius, C. L.: Die Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen. Lpz. 1854—56. 2 Bde. 8°.

Christ, W. v.: Die Parakataloge im griechischen u. römischen Drama. (In: Abhandlungen der bayer. Akademie. I. Kl. XIII, 3.) München. 1875. 4°.

— Teilung des Chores im attischen Drama. (In: Abhandlungen der bayer. Akademie. I. Kl. XIV. II. Abt.) München. 1877. 4°.

— Metrik der Griechen u. Römer. 2. Aufl. Lpz. 1879. 8°.

— Geschichte der griechischen Literatur. (In: Iw. v. Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft. Bd. VII.) Nördlingen. 1889. 8°.

Cloetta, W.: Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters u. der Renaissance. Halle. 1890/92. 8°.

Corneille, P.: Œuvres, ed. Marty-Laveaux. Par. 1862. 12 Bde. 8°.

Cosack, W.: Materialien zu G. E. Lessing's Hamburgischer Dramaturgie. Paderborn. 1876. 8°.

Creizenach, W.: Geschichte des neueren Dramas. Halle. I. 1893. 8°.

Curtius, M. C.: Aristoteles Dichtkunst übersetzt, mit Anmerkungen, und besonderen Abhandlungen versehen. Hannover. 1753. 8°.

Dacier: La Poëtique d'Aristote traduite en Français, avec des Remarques. Par. 1692. 4°.

Daigaliers, François Pierre Delaudun: L'Art Poëtique François. Par. 1598. 8°.
Daniello, B.: Della Poetica. s. l. s. a. [Vinegia 1536.] 4°.
Dante, Alighieri: Tutte le opere, ed. Moore. Oxford. 1894. 8°.
Despois, E.: Le Théâtre Français sous Louis XIV. Par. 1874. 8°.
Dhom, H.: Welches ist das Verhältnis von Garniers Hippolyt zu seinen Quellen. Diss. [München.] Schweinfurt. 1889. 8°.
Diomedes: Artis grammaticae libri III, ed. Keil. Lpz. 1857. 8°.
— Emunctum opus. s. l. s. a. fol.
Dolce, Lodovico: Giocasta. (In: Teatro it. antico. VI.) Milano. 1809. 8°.
— Marianna. Vinegia. 1555. 8°.
— La Medea. Vinegia. 1560. 16°.
Donatus, Aelius: In libros XII Aeneidos interpretatio. Roma. 1521. 2°.
Döring, A.: Die Kunstlehre des Aristoteles. Jena. 1876. 8°.
Du Bos, l'abbé: Réflexions critiques sur la Poësie et sur la Peinture. Par. 1719. 2 Bde. 8°. Neuere Ausgabe. Dresden. 1760. 3 Bde. 8°.
Du Méril, Édél.: Origines latines du Théâtre Moderne. Par. 1849. 8°.
— Études sur quelques points d'Archéologie et d'Histoire littéraire. Par.-Lpz. 1862. 8°.
Ebert, Ad.: Entwickelungsgeschichte der franz. Tragödie, vornehmlich im 16. Jahrhundert. Gotha. 1856. 8°.
Egger, E.: L'Hellénisme en France. Par. 1869. 2 Bde. 8°.
Egger, J.: Katharsis-Studien. Wien. 1883. 8°.
Ey: Der Narr im King Lear. (In: Herrigs Archiv für d. Studium der Neueren Spr. u. Litt. Bd. 64.) 1888. 8°.
Faguet, É.: La Tragédie française au XVIe siècle. (1550—1600.) Par. 1883. 8°.
— Le XVIe siècle. Études littéraires. Par. 1893. 8°.
Freytag, G.: Die Technik des Dramas. Lpz. 1863. 8°.
Friedrichs, C.: Chorus Euripideus comparatus cum Sophocleo. Erlangen. 1853. 8°.

Fries, L.: Montchrestiens Sophonisbe, seine Vorgänger u. seine Quellen. Diss. Marburg. 1886. 8°.

Gantner, M.: Wie hat Garnier in seiner Antigone die antiken Dichtungen benutzt? Passau. 1887. 8°.

Garlandia: Synonyma. s. l. s. a. 8°.

Garnier, Robert: Les Tragedies, ed. W. Foerster. (In: K. Vollmoellers Sammlung frz. Neudrucke 3—6.) Heilbronn. 1882—83. 4 Bde 8°.

Gaspary, Adolf: Geschichte der italienischen Litteratur. Berl. 1888. 2 Bde. 8°.

Gebhart, Émile: Les Origines de la Renaissance en Italie. Par. 1879. 8°.

Gerlinger, B.: Die griechischen Elemente in Schillers Braut v. Messina. 2. Aufl. Augsburg. 1858. 8°.

Giraldi, Giovanbattista, Cinthio: De' Romanzi delle Comedie e delle Tragedie Ragionamenti (In: Bibliotheca Rara v. G. Daelli, ed. G. B. Pigna). s. l. s. a. 8°.

— — Altibe. Venetia. 1583. 8°.

— — Arrenopia. (In: Teatro ital. antico. V.) Milano. 1809. 8°.

— — Epitia. Venetia. 1583. 8°.

— — Euphimia. Venetia. 1583. 8°.

— — Orbecche. (In: Teatro ital. antico. IV.) Milano. 1809. 8°.

— — Selene. Venetia. 1583. 8°.

Girardin, S.-Marc: Tableau de la Littérature fr. depuis le XVIe s. jusqu'à nos jours. Par. 1876. 5 Bde. 8°.

Godefroy, Fréd.: Histoire de la Littérature fr. depuis le XVIe s. jusqu'à nos jours. Par. 1876. 5 Bde. 8°.

Goethe, W. v.: Sämmtliche Werke, ed. Goedeke. Stuttg. 1875. 10 Bde. 8°.

Gottschall, R. v.: Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik. 6. Aufl. Breslau. 1893. 2 Bde. 8°.

Gottsched, Joh. Christ.: Versuch einer critischen Dichtkunst für Deutsche. 2. Aufl. Lpz. 1737. 8°.

Goulston, Th.: *Ἀριστοτέλους περὶ ποιητικῆς*. Accedunt Versio Latina et insigniores Lectiones variantes. Glasguæ. 1745. 8°

Goujet, l'abbé: Bibliothèque Françoise, etc. La Haye (vol. I—II), Paris (III—XVIII). 1740—1756. 18 vol. 8°.

Grevin, J.: Cesar. ed. G. A. O. Collischonn. (In: Stengels Ausgaben u. Abh. etc. LII.) Marburg. 1886. 8°.
Hegel, G. W. F.: Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Berl. 1838. 8°.
Hense, O.: Der Chor des Sophocles. Berl. 1877. 8°.
Herder, Joh. Gottfr.: Sämmtliche Werke. Tüb. 1809. 15 Bde. 8°.
Hettner, H.: Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrh. 3. Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Bde. 8°.
Horatius, Q. — Flaccus: Episteln. ed. Keller u. Holder. Lpz. 1864/69. 8°.
Houben, H.: Der Chor in den Tragödien des Racine. Progr. Düsseldorf. 1894. 4°.
Hume, D.: Essays and Treatises on Several Subjects. Basel. 1793. 2 Bde. 8°.
Immisch: Zur aristotelischen Poetik. (In: Philologus. LV.) 1896. 8°.
Janua, Joannes de: Catholicon. Venedig. 1506. fol.
Jodelle, Est.: Les Œuvres et Meslanges Poétiques, ed. Ch. de la Mothe. Par. 1574, neu herausgegeben von Marty-Laveaux. Par. 1868. 2 Bde. 8°.
Jourdain, A.: Recherches sur les anciennes traductions latines d'Aristote. Par. 1843. 8°.
Isidorus Hispalensis: Originum libri 20. Basel. 1577. fol.
Juleville, Le Petit de —: Le Théâtre en France. Par. 1889. 8°.
Kahnt, P.: Gedankenkreis der Sentenzen in Jodelles und Garniers Tragödien etc. (In: Stengels Ausg. u. Abh. etc. LXVI.) Marburg. 1887. 8°.
Keil: Grammatici latini, nebst den Fragmenta et Excerpta Metrica, ed. — Lpz. 1874. 8°.
— — Scriptores de Orthographia, ed. — Lpz. 1880. 8°.
Klander, C. A.: Disputatio, quo loco Sophocles chorum ejusque cantus habuerit. Kiel. 1840. 4°.
Klein, J. L.: Geschichte des Dramas. Lpz. 1865. 10 Bde. 8°.
Kleinpaul, E.: Poetik. 6. Aufl. Barmen. 1868. 8°.
Koch, F.: Ferrex und Porrex. Eine literarhist. Untersuchung. Progr. Realsch. Altona. 1881. 8°.

Körting, Gustav: Geschichte der Litteratur Italiens. Lpz. 1880—84. 3 Bde. 8°.
La Croix du Maine et Du Verdier: Bibliothèques fr. Par. 1772—73. 6 Bde. 8°.
La Fresnaye, Vauquelin de: L'Art Poetique (1605), ed. Georges Pellissier. Par. 1885. 8°.
La Grande Encyclopédie, par une Société de Savants et de Gens de Lettres. Par. s. a. [1890 ff.]
Lamy: Nouvelles Reflexions sur l'Art Poëtique. Par. 1668. 8°.
Leimbach, Carl: Das Papiasfragment. Gotha. 1875. 8°.
Lemaître, J.: Corneille et la Poétique d'Aristote. Par. 1888. 8°.
Lessing, G. E.: Werke, ed. Goedeke. Stuttg. 1874. 11 Bde. 8°.
Lilienkron: Vom Chor des lateinischen Schuldramas im 16. Jahrh. (In: Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft.) 1890. 8°.
Lombardi, E.: La tragedia italiana nel cinquecento. Bologna. 1855. 8°. (In: Il Propugnatore. Bd. 18.)
Madius, Vinc. & Lombardus, Barth.: In Aristotelis librum de poetica communes explicationes. Madii vero in eundem librum propriæ annotationes. Venetiis. 1550. fol.
Madius, Vinc.: In Horatii Flacci de Arte Poetica Librum ad Pisones Interpretatio. Venetiis. 1550. fol.
Magnin, Ch.: Les Origines du Théâtre Moderne. Par. 1838. 2 Bde. 8°.
Marmontel: Poétique Françoise. Par. 1763, später 1767. 2 Bde. 8°.
Martelli, Lodovico: La Tullia. (In: Teatro it. antico. III.) Milano. 1809. 8°.
Milton, John: Works, ed. Masson. London. 1882. 3 Bde. 8°.
Minturnus, A.: De Poetica libri sex. Venetiis. 1559. 4°.
— — L'Arte Poetica 1563. 8°.
Moeller, H.: Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienlitteratur. Ulm. 1888. 8°.
Morf, H.: Die französische Litteratur in der zweiten Hälfte

des sechzehnten Jahrhunderts. (In: Z. f. frz. Spr. u. Litt. XIX, 1—61.) 1897. 8°.

Müller, E.: Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. Breslau. 1837. 2 Bde. 8°.

Nisard, D.: Histoire de la littérature française. Par. 1849. 4 Bde. 8°.

— — Études sur la Renaissance. Par. 1855. 8°.

Nores, J. de: In Epistolam Q. Horatij Flacci de Arte Poetica . . . interpretatio. Venetiis. 1553. 8°.

Norton, Th. & Sackville, Th.: Gorboduc or Ferrex and Porrex. 1561, ed. Miss Toulmin Smith. Heilbronn. 1883. 8°.

Oesterley, H.: Die Dichtkunst u. ihre Gattungen. Breslau. 1870. 8°.

Öhmichen, G.: Das Bühnenwesen der Griechen u. Römer. (In: Iw. v. Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft. Bd. V, 3. Abt. B.) München. 1890. 8°.

Otto, R.: Mairet's Silvanire. Bamberg. 1890. 8°.

Paccius, Al.: Aristotelis Poetica in Latinum conversa. Pasileae. 1537. 8°.

Parfaict, les Frères: Histoire du Théâtre François etc. Par. 1735—1749. 15 Bde. 12°.

Pasquier, E.: Recherches de la France. Par. 1643. fol.

Patin: Études sur les Tragiques Grecs. Par. 1841—43. 3 Bde. 8°.

Patrici, Francesco: Della Poetica la Deca Istoriale. Ferrara. 1586. 4°.

Pauly, A.: Real-Encyklopaedie der klassischen Altertumswissenschaft. Stuttg. 1842. 6 Bde. 8°.

Peletier, J.: L'Art Poëtique. Lyon. 1555. 8°.

Pellisier, G.: De Sexti Decimi Saeculi in Francia Artibus Poeticis. Thèse. Par. 1883. 8°.

Piccolomini, M. Al.: Annotationi nel Libro della Poetica d'Aristotele. Vinegia. 1575. 4°.

Pigna, M. G. B.: I Romanzi, ne quali della Poesia, e della Vita dell' Ariosto con nuovo modo si tratta. Vinegia. 1554. 4°.

— Poetica Horatiana. Venetiis. 1561. fol.

Placidus, Luctatius: Glossae, ed. Deverling. Lpz. 1875. 8°.

Pougin, A.: Racine et les Chœurs d'Athalie. (In: Nouvelle Revue. Tome 55 me.) Paris. 1888. 8°.

Priscianus: Institutionum grammaticarum libri XVIII. ed. Hertz. Lpz. 1859. 2 Bde. 8°.

Puttenham, G.: The Art of Engl. Poesie. [L. 1589.] (In: Arber's Engl. Reprints No. 7.) London. 1869. 8°.

Quosseck, C.: Sidney's Defence of Poesy und die Poetik des Aristoteles. Progr. Crefeld. 1880. 4°.

Rapin, l'abbé: Réflexions sur l'Éloquence, la Poëtique, l'Histoire et la Philosophie. Dernière Édition. Amsterdam. 1686. 8°.

Reinkens, Hubert.: Aristoteles über Kunst, besonders Tragödie. Wien. 1870. 8°.

Ribbeck, Otto: Anfänge und Entwickelung des Dionysoskultus. Kiel. 1869. 4°.

— — Geschichte der römischen Dichtung. Stuttg. 1892. 3 Tle. 8°.

— — Die Römische Tragödie im Zeitalter der Republik. Lpz. 1875. 8°.

Riess, L.: Der Chor in der Tragödie. (In: Preussische Jahrbücher. Bd. 54.) Berl. 1884. 8°.

Robert, P.: La Poétique de Racine. Par. 1890. 8°.

Robortellus, Fr.: In librum Aristotelis de arte Poetica explicationes. Basileae. 1555. fol.

Rosenbauer, A.: Die poetischen Theorien der Plejade. (Münchener Beiträge zur roman. u. engl. Phil. X.) Erlangen u. Lpz. 1895. 8°.

Rössler: Über das Verhältnis der Schiller'schen „Braut v. Messina" zur antiken Trag. Progr. Budistin. 1855. 4°.

Rucellai, Giovanni: L'Oreste. (In: Teatro it. antico. II.) Milano. 1808. 8°.

— — La Rosmunda. (In: Teatro it. antico. I.) Milano. 1808. 8°.

Rucktäschel: Einige Arts Poétiques aus der Zeit Ronsards u. Malherbes. Lpz. 1889. 8°.

Sainte-Beuve, C.-A.: Tableau hist. et critique de la

Poésie française et du Théâtre français au XVIe siècle. Par. 1838. 2 Bde. 8°.
Salomon: Glossae. s. l. s. a. fol.
Scaliger, Jul. Caesar: Poetices libri septem etc. Par. 1561. fol.
Scheidemantel, Eduard: Quaestiones Euanthianae. Lpz. 1883. 8°.
Scherer, W.: Poetik, ed. R. M. Meyer. Berl. 1888. 8°.
— — Geschichte der deutschen Literatur. 6. Aufl. Berl. 1891. 8°.
Schiller, Fr. v.: Sämmtliche Werke. Stuttg. (Cottasche Prachtausgabe.) 1860. 12 Bde. 8°.
Schillers Briefwechsel mit Körner von 1784 bis zum Tode Schillers, ed. K. Goedeke. 2. Aufl. Lpz. 1874. 2 Bde. 8°.
Schillers Briefwechsel mit Goethe. 4. Aufl. Stuttg. 1881. 2 Bde. 8°.
Schlegel, A. W. v.: Sämmtliche Werke, ed. Ed. Böcking. Lpz. 1846. 8°.
Schlegel, J. El.: Ästhetische u. dramaturgische Schriften, ed. v. Antoniewicz. Heilbronn. 1887. 8°.
Schröter, F. u. Thiele, R.: Lessings Hamburgische Dramaturgie etc. Halle. 1877. 8°.
Sidney, Ph: An Apology for Poetry. [London. 1595. 8°.] (In: Arber's Reprints.) London 1868. 8°.
Siebenlist, A.: Schopenhauers Philosophie der Tragödie. Pressburg u. Lpz. 1880. 8°.
Sophoclis Tragoediae, ed. Mekler. Lpz. 1887. 8°.
Speroni, Sperone: La Canace. (In: Teatro it. antico. IV.) Milano. 1809. 8°.
Stecher, J.: Notice sur la vie et les œuvres de J. Lemaire de Belges. Louvain. 1891. 8°. (Annexe aux œuvres de J. Lem. de Belges.)
Stephanus: Fragmenta poetarum. s. l. 1564. 8°.
Suetonius: De grammaticis et rhetoribus, ed. Roth. 2. Aufl. 1875. 8°.
Taille, Jean de la: Savl le Fvrievx. Paris. 1572. 8°.
Teichmüller, G.: Beiträge zur Erklärung der Poetik des

Aristoteles. (In: Aristotelische Forschungen I.) Halle. 1867. 8°.

Terentius, P.: Comœdiae cum Scholiis Aeli Donati et Eugraphi Commentariis, ed. Reinholdus Klotz. Lpz. 1838/40. 2 Bde. 8°.

Teuffel, W. S.: Geschichte der römischen Literatur, bearbeitet v. Schwabe. Lpz. 1882. 8°.

Tivier, H.: Histoire de la Littérature dramatique en France depuis ses Origines jusqu'au Cid. Paris. 1873. 8°.

Trissino, Giangiorgio: La Sofonisba. (In: Teatro it. antico. I.) Milano. 1808. 8°.

Varro, M. Terentius: De Lingua Latina. ed. Spengel. Berl. 1885. 8°.

Victorinus, Marius: Ars grammatica, ed. Keil. Lpz. 1874. 8°.

Victorius, P.: Commentarii in primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum. Secunda Editio. Florentiæ. 1573. fol.

Vida, H.: De Arte Poetica Libri Tres. Parisiis. 1527. 8°.

Viehoff, H: Die Poetik auf Grundlage der Erfahrungsseelenlehre. Trier. 1888. 8°.

Vincentius Bellovacensis: Speculum doctrinale. ca. 1250. fol.

Viperanus, Jo. A. De Poetica Libri Tres. Antwerpen. 1579. fol.

Vischer, Fr. Theod.: Asthetik. Stuttg. 1851—57. 3 Tle. 8°.

Voigt, Georg: Die Wiederbelebung des klassischen Altertums. 2. Aufl. Berl. 1893. 2 Bde. 8°.

Voltaire, F. M. A.: Œuvres, ed. Beuchot. Par. 1829 bis 1834. 70 Bde. 8°.

Wackernagel, W.: Poetik, Rhetorik und Stilistik, ed. L. Sieber. Halle. 1873. 8°.

Werner, Rich. Maria: Die Poetik und ihre Geschichte. Jahresbericht für neuere deutsche Litteraturgeschichte. hgg. v. Elias, Hermann, Szamatólski. I. Stuttg. 1893. 4°.

Weselmann, F.: Dryden als Kritiker (Göttinger Dissertation). Mühlheim. 1893. 8°.

Wolff, G. A. B.: De Canticis in Romanorum Fabulis Scenicis. Halae. 1825. 4°.

Wüstenfeld, F.: Die Übersetzungen arabischer Werke in das Lateinische seit dem XI. Jahrh. Gött. 1877. 4°. (Abh. d. k. Ges. der Wiss. zu Gött.)

Zimmermann, R.: Geschichte der Ästhetik. Wien. 1858. 2 Bde. 8°.

Zschalig: Die Verslehren von Fabri, Dupont und Sibilet. Diss. Lpz. 1884. 8°.

Anm. Unerreichbar blieben dem Verf.: Nisard: Examen des Poétiques d'Aristote, d'Horace et de Boileau. Par. 1845. 8°; Egger: Essai sur l'histoire de la Critique chez les Grecs, suivie de la Poétique d'Aristote. avec une traduction et un commentaire. P. 1849. 8°; Benoist, A.: Les théories dramatiques av. l. diss. de Corneille. (In den Annales de la Fac. d. lettres de Bordeaux.) 1891. S. 327—374, sowie die auf p. 18, 2, 26, 2, 35, 4 angeführten Schriften.

Vorwort.[1]

In seiner bekannten Geschichte der französischen Dichtung des 16. Jahrhunderts macht Sainte-Beuve (S. 264) die Bemerkung, dass die lyrische Poesie der Chöre in den französischen Renaissancetragödien diejenige des Dialogs weit überrage, und fügt in einer Fussnote bei, dass es ja begreiflicherweise viel schwerer sei, einen logisch aufgebauten lebendigen Dialog zu dichten, als moralische Sentenzen in Verse zu bringen. Natürlich will Sainte-Beuve, wenn er von moralischen Sentenzen als Gegenstand der Chorgesänge spricht, wohl kaum seine eigene Auffassung vom Wesen der Chorpoesie geben, sondern damit nur diejenige der Dichter des 16. Jahrhunderts kennzeichnen. Dass er diese im ganzen richtig charakterisiert hat, erscheint bei einiger Kenntnis der Dichtung des 16. Jahrhunderts glaubhaft. Zu einer Zeit aber, wo man nach Faguets Ansicht[2] die Armut dichterischen Empfindens durch Sentenzenjägerei und moralisierende Betrachtungen zu verdecken suchte, wo man den Vorzug der Alten lediglich in der *formalen* Vollendung ihrer künstlerischen

[1] An dieser Stelle ergreife ich gerne die Gelegenheit, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. H. Breymann, dem Förderer meiner fachwissenschaftlichen Ausbildung, den Zoll des Dankes zu entrichten für die thatkräftige Unterstützung, welche er mir bei der Abfassung vorliegender Arbeit zu teil werden liess. — Dank schulde ich ferner den zahlreichen Bibliotheken, deren Schätze mir in zuvorkommendster Weise zur Benützung überlassen wurden, so besonders der kgl. bayer. Hof- und Staatsbibliothek, sodann der kgl. Universitätsbibliothek Göttingen, der kgl. Universitätsbibliothek Marburg, der kaiserl. Universitäts- und Landesbibliothek Strassburg und anderen deutschen Bibliotheken, endlich der Bibliothèque Nationale, der Bibliothèque Mazarine und der Bibliothèque de l'Arsénal in Paris.

[2] *La Tragédie* etc., p. 42.

Erzeugnisse sah,[1]) kann es nicht wunder nehmen, dass man sich nach Kunsttheoretikern bei den Alten umsah. Die Schätze des klassischen Altertums nahm man eben nur so weit, als sie an der Oberfläche lagen. Ein ernstliches Sichversenken in die Tiefe des klassischen Geistes lag nicht in der Zeit. Wie wenig man den Wert dieser Schätze *„fühlte“*, das zeigt schon der Umstand, dass man jenen Geist durch Gelehrsamkeit *„erjagen“* zu können glaubte, das zeigt ferner der jener Epoche wie keiner anderen eigentümliche Typus des *gelehrten* Dichters,[2]) das zeigt endlich die intensive Beschäftigung mit der *Theorie* der Dichtkunst. Diese Beschäftigung findet ihren Ausdruck in einer beträchtlichen Anzahl von Poetiken und Verslehren in metrischer und prosaischer Form, sowie in den umfangreichen Kommentaren zu Aristoteles' Poetik, welche seit Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien und Frankreich veröffentlicht wurden.

Dort also gilt es, Umschau zu halten, wenn man über den Stand der theoretischen Kenntnisse vom tragischen Chore im 16. Jahrhundert Aufschluss wünscht. Im weiteren Verfolge sei hieran der Versuch geknüpft, die historische Übersicht über die Theorie des Chores bis auf unsere Tage fortzusetzen. Mit Hilfe des hierzu vorliegenden Materiales lassen sich ausser den Aristoteleskommentaren und den meist viel unbedeutenderen italienischen und französischen Poetiken des 16. Jahrhunderts, sowie den im Anschluss daran zu betrachtenden Poetiken der Folgezeit unschwer noch zwei weitere Hauptgruppen aufstellen: Zunächst die Untersuchungen über den tragischen Chor in Schillers *„Braut von Messina“* und sodann die damit nicht zusammenhängenden Forschungen der Poetik, welche zu der Feststellung des gegenwärtigen Standes der Frage über den Chor führen; im Anschluss daran ergeben sich sodann die Grundsätze, nach welchen auch der Chor in der Tragödie des 16. Jahrhunderts im folgenden betrachtet werden soll.

---

[1]) Faguet, l. c. p. 24.

[2]) So sagt Daigaliers, l. c. Livre V, Chap. VII. von Garnier: *«Un si docte et excellent personnage, qui a excellé en ce genre de poëme . . .»*

A. Die kunsttheoretische Auffassung vom tragischen Chore in alter und neuer Zeit.

I. Aristoteles.

Zu der Zeit, wo des Aristoteles Stern am philosophischen Himmel zu bleichen begann, verbreitete dessen Licht bereits die ersten Strahlen über ein anderes Gebiet, das der Literatur. Man kann beinahe sagen, dass von dem Jahre 1536 [1]) an, wo der 21jährige Ramus vor der *Faculté des Arts* in Paris seine etwas anspruchsvoll klingende Doktorthese: „Alles ist falsch in der Philosophie des Aristoteles“ [2]) verfocht, der Einfluss der Aristotelischen Poetik, mit welcher sich die Scholastik so viel wie gar nicht befasst hatte und welche man bis dahin nur in syrischen, arabischen und später (1256) [3]) daraus übertragenen lateinischen Übersetzungen [4]) kannte, von Jahr zu Jahr wuchs. Der griechische Text

[1]) Cloetta, *Beiträge* etc. II, p. 136, findet „die erste Spur eines Einflusses der Poetik auf die dramatische Dichtung im Jahre 1493“. Diese Spur dürfte wohl nur auf italienischem Boden zu suchen sein.

[2]) Arnaud, *Les théories dram.* etc., p. 123.

[3]) Wüstenfeld, *Übersetzungen* etc., S. 91 und 93f., wo Hermannus Alemannus oder Teutonicus als Übersetzer eines Auszuges aus der Poetik von Ibn Roschd genannt wird; Jourdain, *Recherches*, 182, hatte als den arabischen Exzerptor den Averroës angeführt. Vgl. übrigens Egger, *L'Hellénisme* etc. I, 338; Renan, *Averroës* p. 46; Immisch, *Zur aristotelischen Poetik*, in *Philologus* 1896. LV, 20—38, und Creizenach, *Geschichte d. n. Dramas* I, 15 ff.

[4]) Lessing, *Werke*, VI. 75. Stück, p. 339; Egger, l. c. I, 338.

der Poetik war nämlich erst 1503 zugänglich geworden [1]) und auch da nur der erste nach dem Berichte des Diogenes Laertius durch einen Exzerptor verkürzte Teil, der uns auch jetzt noch allein vorliegt, während ein weiterer Teil unwiederbringlich verloren scheint.[2]) Um das Verständnis der Poetik nun auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen, gehen vom Jahre 1548 an mehrere italienische und französische Gelehrte daran, diese Schrift nach Sitte der Zeit meist mit grosser Umständlichkeit zu interpretieren.

Unsere erste Aufgabe wird es nun sein, die auf den Chor bezügliche Stelle bei Aristoteles näher ins Auge zu fassen. Sie lautet folgendermassen: „Man muss von der Annahme ausgehen, dass der Chor einer von den Schauspielern und dass er ein Teil des Ganzen sei und mitwirke bei dem Spiele, nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles. Dasjenige aber, was von Späteren [als Chor] gedichtet wird, gehört ebensogut zu einer anderen Tragödie, wie zum [jeweiligen] Mythus; deshalb dichten sie [als Chor] Zwischenlieder, wie das zuerst Agathon in Mode brachte. Was für ein Unterschied ist es jedoch, ob man Zwischenlieder [als Chor] dichtet, oder eine Rede von einem Stück in ein anderes einfügt oder [gar] ein ganzes Epeisodion?“ [3])

Ausführlicher wird über die Bedeutung dieser Worte noch weiter unten (S. 47 ff.) gehandelt werden.

II. Horaz, die lateinischen Kritiker und Grammatiker.

Im klassischen Altertume steht von allen, bei welchen man füglich eine Erörterung dieses Gegenstandes vermuten kann, dem Aristoteles zeitlich am nächsten Horaz. Es sei deshalb hier kurz der Worte gedacht, welche er dem Chore in seiner Epistel an die Pisonen (*Ars p.* 193—201) gewidmet hat.[4]) Er beginnt mit der Vorschrift, dass der Chor die

[1]) Egger, l. c. I, 339.
[2]) Christ, *Einl. zur Ausgabe der Poetik*, p. III.
[3]) S. Anh. Nr. I. p. 132.
[4]) S. Anh. Nr. II. p. 132.

Rolle einer handelnden Person spiele, und die Pflicht eines einzelnen Schauspielers ausübe(?), und zwischen den Akten nicht ein Lied anstimme, welches das Ziel des Stückes nicht fördere und nicht enge mit demselben verknüpft sei.

Bis hierher bietet Horaz lediglich eine Art Wiederholung des Gedankens des Aristoteles, die aber der Schärfe seiner Auffassung nicht zu besonderer Ehre gereicht, indem er die drei Bestimmungen des Griechen nicht nur nicht als wesentlich verschieden erkennt, sondern, indem er auch die allzu summarische Zusammenfassung derselben im weiteren mit *moralischen* Vorschriften in Verbindung bringt, welche für ihn offenbar das Wichtigere sind. Das geht deutlich aus der Weitläufigkeit seiner Forderungen hervor, welche er in den folgenden Versen gibt: „Der Chor sei den Guten gewogen und erteile ihnen freundschaftlichen Rat, er lenke die Erzürnten in ruhigere Bahnen und beschwichtige die Aufgeregten; er lobe das Mahl eines einfachen Tisches, desgleichen die heilsame Gerechtigkeit, Gesetze, Frieden und Sicherheit; auch verschweige er, was ihm anvertraut wird, und flehe in inständigem Gebete zu den Göttern, dass das Glück wieder bei den Unglücklichen einkehre und die Hoffärtigen meide." Mit aller Entschiedenheit muss gleich hier dem Horaz ebenso, wie später den meisten Kommentatoren des Aristoteles, die durch Hereinziehung des moralischen Momentes nur allzu deutlich erkennen lassen, bei wem sie sich zur Interpretation des griechischen Kunstlehrers Rats erholten, entgegengehalten werden, dass der Grundsatz, der Chor müsse vor allem nach den Vorschriften der Moral handeln, vom Standpunkte der Poetik aus dem Wesen des Chores ebenso ferne liegt, wie eine moralische Tendenz dem Wesen der Tragödie überhaupt. Das ethische Prinzip gehört vielmehr dem Gebiete der Philosophie und der Religion an.[1])

[1]) Cf. Goethe, Werke 1826. VIII. p. 234—236: *Nachträge zu Aristoteles' Poetik.* Übrigens nahm das 16. Jahrhundert Horazens Lehre nicht nur an (wie aus Nores [1553] hervorgeht, der in seiner Interpretatio p. 71—76 weiter nichts als eine umständliche Paraphrase jener Stelle gibt), sondern es ging sogar noch weiter: da nämlich, wie Pigna 1561 ganz willkürlich annahm, das im ersten Teile der Vorschriften des

Weitere kunsttheoretische Darlegungen über den tragischen Chor suchen wir vergeblich in der spätlateinischen Literatur. Wenigstens haben es die zahlreichen Grammatiker und Rhetoriker, bei welchen man sich noch am ehesten eine Ausbeute versprechen möchte, geflissentlich gemieden, der Chorfrage nahe zu treten. Trotz genauester Durchsicht ist es uns nicht gelungen, bei irgend einem der unten aufgeführten Autoren [1]) eine Anspielung auf den tragischen Chor zu entdecken.

III. Vermittler antiker Kunstanschauung im Mittelalter.

Bei der Behutsamkeit, mit welcher selbst die Alten, denen man doch die Chordichtung allein verdankt, der theoretischen Erörterung der Frage zum grössten Teile ausweichen (nur Aristoteles hat eine solche gegeben, Horaz dagegen hat ihn so, wie er ihn verstand, ausgeschrieben und seine Definition in Form von Vorschriften erweitert), ist es nicht zu verwundern, wenn die Vermittler antiker Kunstbegriffe im Mittelalter sich womöglich noch weniger mit dem tragischen Chore beschäftigten, zumal da derselbe ja vor der Wiedererweckung des klassischen Altertums nicht mehr auf der Bühne erschien.

So finden wir denn z. B. bei Isidorus (Originum libri XX),

Horaz Geforderte *gesprochen*, das Weitere dagegen *gesungen* worden sei, so nennt jener Kommentator die zweite Hälfte der von Horaz dem Chore gestellten Aufgabe, also den Gesang, die *eigentliche*, die erste (gesprochene) die *uneigentliche* Thätigkeit desselben. Die Vorstellung aber, dass der Chor, wenn er gemeinsam singe, eine einzige dramatische Person darstelle, glaubt er als allzu lächerlich verwerfen zu müssen. (Poetica Horatiana, p. XXXIX.)

[1]) Suetonius. Priscianus, Varro, Donatus und Euanthius, Diomedes, Marius Victorinus, Maximus Victorinus, Caesius Bassus, Atilius Fortunatianus, Terentianus Maurus, Marius Plotius Sacerdos, Rufinus, Mallius Theodorus, welch letztere (von Max. Victorinus an) nebst den anonymen „Fragmenta et Excerpta Metrica“ von Keil ediert wurden (Leipzig. 1874, 8°), ebenso wie Fl. Sosipater Charisius und folgende von Keil unter dem Titel Scriptores de Orthographia (Leipzig. 1880, 8°) herausgegebenen Autoren Terentius Scarvus, Velius Longus, Caper, Agroecius, Cassiodorus Martyrius, Beda, Albinus Audax, Doritheus, Arusianus Messius, Cornelius Fronto und Fragmenta grammatica.

Salomon (Glossae) und Garlandia (Synonyma) nicht die geringste Andeutung, welche überhaupt auf eine Bekanntschaft mit dem Chore hinwiese. Auch Vincentius Bellovacensis (ca. 1250) ist nicht viel besser unterrichtet; er kennt einen „chorus“ nur bei den Juden und beschränkt sich hier auf die kurze Angabe, dass derselbe wenigstens aus 10 Sängern bestand.[1])

Am eingehendsten ist die Besprechung des Joannes de Janua.[2]) Dieser sagt nämlich, der Chor sei die zum Gottesdienst versammelte Volksmenge; dann werde auch der Ort so genannt, an welchem dieselbe singe. Diese letztere Bemerkung lässt erkennen, dass er bei seiner Erklärung eher an die Benennungen der christlichen Kirche dachte, als an die des griechischen Dionysoskultus. Seinen Namen habe der Chor von *concordia*, nicht aber, wie andere (?) behaupteten, von *corona*, welches seinerseits selbst von *chorus* abzuleiten sei, weil diejenigen, welche den *chorus* ausmachen, eine Art *corona* bilden, wenn sie um den Altar herumstehen. Möglich erscheine auch die Zurückführung auf *coacvus*, indem sich so der Chor als *quasi coaevorum cantus aut societas aut locus* darstelle.

Mit dieser etymologischen Kraftleistung, welche überhaupt als einzige Besprechung des Chores am Ausgange des Mittelalters steht, hat man sich genügen lassen, bis die Kommentare zu Aristoteles und Horaz das Interesse auch für diesen Gegenstand neu belebten und zu weiteren Erörterungen in Poetiken, sowie zu praktischen Versuchen auf der Bühne Anlass gaben.

IV. Die Kommentatoren des Aristoteles.

Gleich der erste Übersetzer des Aristoteles, Paccius (1536), welcher sich übrigens bei den Zeitgenossen hohen

[1]) Speculum doctrinale. Liber I, cap. 55.
[2]) Catholicon, s. v. chorus.

Ansehens erfreute,[1]) hat bei dieser Stelle mehrmals gestrauchelt.[2])

Zwar soll ihm weniger ein Vorwurf daraus gemacht werden, dass ihm der Sinn des (übrigens nicht sehr bedeutenden) zweiten Satzes nicht ganz klar geworden ist; die Schuld daran lag an der Lesart *διδόμενα* statt *ᾀδόμενα* und dem Fehlen des notwendig einzuschaltenden *οὐδέν*; deshalb übersetzt er: „Den Übrigen aber sei vielmehr dasjenige zugestanden, was sich auf das jeweilige Stück als das, was sich auf eine andere Tragödie bezieht.“ Verhängnisvoller aber wird sein Irrtum, wenn er die eigentlichen Worte der Definition offenbar missversteht.

Sieht er doch in der ersten Bestimmung des Aristoteles nicht viel mehr als folgende bühnentechnische Vorschrift: „Das Hauptgewicht *(summa)* soll in den Händen (*penes*) nur eines von den Schauspielern liegen.“ Dass er damit auf den Chorführer hindeuten wollte, liegt auf der Hand. Aber abgesehen von der gänzlichen Verkehrung des eigentlichen Sinnes der Worte hat er damit die Aufgabe des Chorführers viel zu sehr überschätzt. Schliesslich sucht er seiner Bedenken bezüglich des *συναγωνίζεσθαι* durch die scheinbar möglichst wörtliche Wiedergabe mit *uti concertationibus* Herr zu werden. Da nun aber diese letzteren Worte nur auf die Beteiligung des Chores am Wortgefecht, am Dialog hinweisen können, so dürfte er auch hier sich einer zu oberflächlichen Auffassung schuldig gemacht haben. Die übrigen Worte des Aristotelischen Textes über den Chor, allerdings von viel geringerer Bedeutung, geben infolge ihres klar zu tage liegenden Sinnes zu offenbaren Missverständnissen nicht mehr Veranlassung; wohl aber sind ihm die eigentlichen Worte der Definition ein ungelöstes Rätsel geblieben.

Robortello,[3]) der 1548 den ersten Kommentar zur

[1]) Es ergibt sich das schon daraus, dass die Worte seiner Übersetzung in mehreren späteren Kommentaren (so in denen von Robortello, Madius, Minturno) dem jeweiligen Abschnitte der Besprechung vorausgeschickt werden. Vgl. auch Otto, *Mairet's Silvanire*, p. XVI f.

[2]) S. Anh. Nr. III, p. 132.

[3]) S. Anh. Nr. IV, p. 133.

Poetik veröffentlichte (11 Jahre nach dem Erscheinen der Pacciusschen Übersetzung), teilt den Hauptirrtum des Paccius, dessen Übersetzung er abdruckt, indem er ausführt, dass „die Rolle des Chores nur einem Einzigen zu übertragen sei". Allerdings kennt er auch Beispiele dafür, dass der Chor im Plural angesprochen worden sei, aber daraus glaubt er nur schliessen zu dürfen, dass man den Chor dann in zwei Halbchöre geschieden habe. Die weitere Bestimmung, dass der Chor ein Teil des Ganzen sein solle, wird von ihm nur annähernd richtig gedeutet, indem er darin einen Hinweis auf die Beteiligung an dem Dialoge erblickt. Ob den Chor etwa noch ein anderes Band mit dem Ganzen verknüpfe, lässt er ununtersucht. Ein weiterer Stein des Anstosses wird das *συναγωνίζεσθαι*, das für ihn der Inbegriff einer langen Reihe edler Tugenden ist, als da sind „helfen, raten, versprechen, die Traurigen trösten, die Guten begünstigen, die Bösen verfolgen und tadeln". Das sei auch der Grund dafür, dass, (wie er schon früher ausgeführt hat) der Chor nie aus Kindern bestehe *„propter ætatis imbecillitatem."*

Auch er scheint also von der wörtlichen Bedeutung *„mitkämpfen"* ausgegangen zu sein, und als Gegenstand der Bekämpfung alles Hassenswerte und jede Art von Unglück betrachtet zu haben. Beispiele findet er viele bei Sophokles, aber auch — und das will mit Aristoteles nicht recht stimmen — bei Euripides. In *einem* Falle aber glaubt er doch Aristoteles' Behauptung von Euripides' Verstoss bestätigt zu finden und schliesst dann mit einem bedenklichen „u. s. w." In einer allerdings oft zu tage tretenden, aber *ganz nebensächlichen Erscheinung*, die überhaupt nicht in der Definition liegt, aber noch eher mit der äusseren Stellung des Chores, in welcher er ein Teil des Ganzen sein soll, in Verbindung zu bringen ist, hat also Robortello, wie viele andere, eine Hauptaufgabe des Chores erblickt, indem er einen Ausdruck seines Lieblingsgedankens in dem Worte *συναγωνίζεσθαι* erkennt.

Aber Robortello ist so glücklich, noch eine vierte Vorschrift in der Stelle bei Aristoteles zu finden. „Paccius." sagt er, „hat sich hier des öfteren geirrt." Indem er dann

aber das *διδόμενα* desselben ebenfalls beibehält, interpretiert er — auch ohne *οὐδέν* — so: „Den übrigen Choreuten — *personis* — (ausser dem Chorführer) wird das zugeteilt, was auf die Handlung des Stückes Bezug hat; sie singen „nämlich" einiges, was in das Stück eingeschaltet und mit der ganzen Handlung verknüpft ist, was zuerst Agathon ausgedacht hat. Und fürwahr, was ist es doch für ein (gewaltiger) Unterschied, ob man den Chor etwas, das mit der Handlung verknüpft ist, singen oder irgend eine weitschweifige Erzählung vortragen lässt, die ganz verschiedene Teile hat und eine ganze Episode ist." Diese Übersetzung beweist auch ohne die ausführlichen und an Irrtümern reichen Erläuterungen, die er derselben vorausschickt, eine vollständige Verkennung des Aristotelischen Gedankens, die schon damit beginnt, dass er in jener ganz beiläufigen Bemerkung etwas Integrierendes, ein „*quartum praeceptum*" erblickt. Robortello hat also den Aristoteles noch mehr missverstanden, als Paccius.[1])

Ungleich tiefer ist die Auffassung der beiden Kommentatoren Madius und Lombardus (1550). Deutlich sprechen sie aus,[2]) dass Aristoteles mit dem ersten Satze den Chor als den Träger der Rolle eines einzigen Schauspielers bezeichnen wollte; auch die nächste Bestimmung deuten sie ziemlich richtig, wenn sie sagen, der Chor solle in der gleichen Sache thätig sein — *laborare in eadem re* — wie die Schauspieler. Den Ausdruck *συναγωνίζεσθαι* dagegen scheinen sie nicht in seinem ganzen Umfange zu erfassen, wenn sie sagen, der Chor stelle gleichsam den Bundesgenossen der Schauspieler dar und solle nichts sagen noch singen, was nicht zu dem Stücke in Beziehung stehe. Auch bezüglich des Unterschiedes des Sophokleischen und Euripideischen Chores dürften sie Aristoteles nicht vollständig verstanden haben, wenn sie glauben, dass der Chor des Sophokles deshalb vorzuziehen sei, weil er mehr am Dialoge teilnehme. Dagegen sind

[1]) Otto, *Mairet's Silvanire*, p. XVIIf., ist der Meinung, dass Robortello auch hinsichtlich des Gesetzes der Einheit der Zeit „den unverfänglichen Standpunkt des Stagiriten verlassen habe", ja dass er sogar „bewussterweise über den Aristoteles hinausgegangen" sei.

[2]) S. Anh. Nr. V, p. 135.

sie sich völlig klar über Aristoteles' Anschauung bezüglich der von Agathon eingeführten Zwischenlieder. Und noch mehr; in den *Annotationes* (die bisherigen Erörterungen sind unter dem Titel *Explanatio* verzeichnet) wird *διδόμενα* in *ἀδόμενα* (sic) emendiert und vor *μᾶλλον* die unentbehrliche Negation ergänzt. Der sich nun ergebende Zusammenhang führt sie dann notwendig auf die richtige Ergänzung zu *λοιποῖς*, nämlich Dichter, und nicht Schauspieler, wie Paccius und Robortello wollen.

So bedeutet der nur zwei Jahre jüngere Kommentar des Madius und Lombardus für unsere Stelle einen wesentlichen Fortschritt in der Interpretation des Aristoteles gegenüber demjenigen Paccius' und Robortellos, wenn auch ein allseitiges Durchdringen des griechischen Textes noch nicht zu konstatieren ist.

Nicht auf der gleichen Höhe[1]) bezüglich der Textkritik an unserer Stelle steht der von Victorius im Jahre 1560 verfasste Kommentar.[2]) Obgleich dieser Erklärer zugibt,[3]) dass jene Stelle sicher verderbt sei, will er weder vor *μᾶλλον* die Negation einschalten, noch kann er sich zu der Emendation in *ᾀδόμενα* verstehen, und sucht *διδόμενα* damit zu stützen, dass er es auf die Sitte zurückführt, nach welcher der Archon dem Dichter den Chor gewährte oder verweigerte: auf diese Weise wird es ihm natürlich unmöglich, einen halbwegs logischen Gedankengang herzustellen. Interessanter dagegen ist seine Auffassung der eigentlichen Definition.[4]) Wie Madius und Lombardus, so weist auch er und zwar sowohl in der Übersetzung als auch im Kommentare darauf hin, dass der Chor die Stelle eines einzigen Schauspielers zu

[1]) Otto, *Mairet's Silvanire*, Einl. p. XIXf., hat bereits darauf hingewiesen, dass Victorius den Aristoteles auch hinsichtlich der Regel von der Einheit der Zeit „mehr ausgebeutet habe, als es der Text erlaube"; durch seine Interpretation habe er den zeitgenössischen Dichtern „eine Richtung vorgezeichnet, die vom Wege der Alten ganz merklich abwich".

[2]) In unserer Arbeit haben wir einen neuen Abdruck aus dem Jahre 1573 benützt.

[3]) l. c. p. 192.

[4]) l. c. p. 188 ff. S. Anh. Nr. VI, p. 135.

vertreten habe. Jedoch sind ihm die drei Bestimmungen — ein Schauspieler, ein Teil des Ganzen und Mitspieler — nur synonyme Wendungen, die nur deshalb dreimal wiederholt worden seien, um die darin liegende Mahnung um so eindringlicher zu gestalten: Der Chor solle „nach seinem Teile" das Stück fördern und seinem Ziele entgegenführen.[1]) Damit hat er ohne Frage den Sinn von *συναγωνίζεσθαι*, das er ganz richtig mit *ἀγωνιστής* in Zusammenhang bringt, wenn nicht deutlich erfasst, so doch richtig gefühlt, ohne sich aber klar darüber zu werden, welch bedeutsames Wort er damit eigentlich ausgesprochen hatte.

Für den Aristotelesinterpreten wäre es übrigens näher gelegen, als für sonst jemanden, sich und andere an das von Aristoteles über Ziel und Wirkung der Tragödie Gesagte zu erinnern. Das aber hat Victorius versäumt, und so sind im Laufe der Jahrhunderte des Aristoteles Worte ungehört und unverstanden verhallt.

Der chronologisch am nächsten stehende Kommentar ist der in italienischer Sprache verfasste von Castelvetro (1570),[2]) welchem wir von vornherein grosses Interesse entgegenbringen, weil er neben Robortello und Victorius nicht wenig dazu beigetragen hat, die Kenntnis von den Aristotelischen Theorien in Frankreich zu popularisieren.[3]) Hätte sich aber bei den Zeitgenossen, wie z. B. bei Grevin,[4]) der gute Geschmack noch nicht gegen die Chorpoesie laut und deutlich ausgesprochen, so wäre man versucht, dies dem Castelvetro zuzuschreiben.[5]) Für die Theorie des Chores

[1]) *Fabulam ad exitum perducere, adiuuare fabulam studio suo, ad finem perducere.*

[2]) S. Anh. Nr. VII, p. 136.

[3]) Egger, l. c. p. 339.

[4]) Siehe weiter unten p. 20.

[5]) Auch in der Frage von der Einheit der Zeit ist Castelvetro nicht ganz in den Bahnen des Aristoteles geblieben, wenn er auch nicht auf solche Abwege geraten zu sein scheint, wie in unserer Frage. Cf. Otto, l. c. p. XX ff.: „Überall hat er die Sätze des Aristoteles gut in seinem Geiste aufgenommen, hat sie durchdacht, sie in seiner Weise bald unmerklich, bald merklich umgedeutet, oft eine Harmonie hineingebracht, die Aristoteles nicht geschaffen hätte, und schliess-

bedeutet seine Interpretation des Aristoteles einen bedenklichen Rückfall in die Unklarheit und Unsicherheit der ersten theoretischen Versuche. Abgesehen davon, dass auch er wie Victorius die drei einzelnen Bestimmungen des Aristoteles im grossen und ganzen als gleichbedeutend betrachtet, glaubt er, dass dieselben nur zur Anwendung zu bringen seien, wenn der Chor spreche. Dieser habe nämlich zwei Hauptaufgaben: zu sprechen und zu singen (!). Der Text des Gesanges scheint ihm aber nicht sehr wichtig, denn er verliert darüber kein Wort. Übrigens, meint er, gehöre der Gesang doch auch zum Chore; Euripides habe sich ja den Tadel des Aristoteles dadurch zugezogen, dass sein Chor überhaupt nur *spreche!* Und nun vollends die textlich unsichere Stelle! Hatte man bisher zu *τοῖς δὲ λοιπτοῖς διδόμενα*, das er natürlich festhält, entweder „*Schauspielern*“ oder „*Dichtern*“ ergänzt, so gelangt Castelvetro schliesslich zu der unwahrscheinlichsten Ergänzung, wenn er „*Chören*“ vorschlägt. Nach seiner Interpretation würde sich also folgender Wortlaut ergeben. „Die Dinge, welche den übrigen Chören zugestanden werden, gehören zu einem *anderen* — *ἄλλου ἐ da supplire*, meint Castelvetro: bei Aristoteles steht es erst bei *τραγῳδίας* — dramatischen Stoff oder einer anderen Tragödie.“ Ferner: der Gebrauch solcher Zwischenlieder werde von Aristoteles u. a. schon deshalb verpönt, weil er nicht sehr alt sei, indem er nicht über seine Zeit hinaufreiche. !

Durch Knappheit und zum Teil auch durch richtige Auffassung [1]) mutet uns dagegen der ebenfalls italienisch geschriebene, nur fünf Jahre jüngere Kommentar des Piccolomini an (1575). Der Chor, so meint er, äussere sich entweder durch den Mund seines Sprechers oder im gemeinsamen Ge-

lich gerät er hier und da mit dem alten Philosophen selber in bitteren Streit, wenn nämlich in das System, das er sich auf Grund einer gewissen Anzahl von aristotelischen Äusserungen gebildet hat, irgend ein schlichter, klarer Satz des Stagiriten nicht passt.“

[1]) Noch günstiger spricht sich Otto (l. c. p. XXIII) über Piccolominis Übersetzung der Stelle aus, welche zur Aufstellung des Gesetzes von der Einheit der Zeit Anlass gegeben hat; sie „ist durchaus objektiv und greift also der Auslegung in keiner Weise vor“.

sange, in beiden Fällen habe er nur *eine* Aufgabe — also auch Piccolomini scheidet nicht die drei Bestimmungen des Aristoteles — sich von dem *Ziele* des Stückes — *proposito* — nicht zu entfernen.[1]) Hierbei wird man an des Victorius Ausdruck „*ad finem perducere*“ erinnert, doch nur, um sogleich enttäuscht zu werden; denn als Mittel zu diesem Zwecke gibt Piccolomini an: raten, trösten, aufmuntern u. s. w. kurz „etwas, was die Hauptpersonen der Handlung betrifft“.

Die verderbte Stelle ist in den *Annotationi* nicht eingehend besprochen. Aus seiner Übersetzung geht aber hervor, dass er, wenn wir *διδόμενα* in Kauf nehmen, sie wohl am besten von seinen Zeitgenossen erfasst hat. Er sagt nämlich: „Bei vielen Anderen scheint es, dass Alles das, was dem Chor zugestanden wird, nicht mehr (d. h. also: ebensowenig) zu diesem Stücke gehört, als zu einer anderen Tragödie.“ Auch den Rest der Stelle deutet er mit richtigem Verständnisse.

Als letzter der Aristoteleskommentare sei hier derjenige des Paolo Beni aus Gubbio besprochen, welcher, erst 1613[2]) verfasst, insofern unser Interesse verdient, als er am Schlusse der Besprechung unserer Stelle noch eine sehr charakteristische Äusserung über die Chorpoesie überhaupt thut. Durch seine Auffassung der Aristotelischen Vorschrift dagegen bedeutet er dem Victorius gegenüber auf keinen Fall einen Fortschritt. Die Abhängigkeit von dem letzteren geht sogar so weit, dass er ihm nicht nur die Gedanken, sondern sogar die Worte entlehnt; finden wir doch bei ihm das *ad exitum perducere* wieder, das er in allen Farben schillern lässt, als: *fabulam peragere, promovere, urgere.* Aber ganz deutlich geht aus seinen Worten hervor, dass er nur den jeweiligen materiellen Inhalt dabei im Auge hat und nicht ahnt, dass der Chor auch zur Förderung der tragischen Wirkung im Sinne des Aristoteles mitarbeiten könne.

Warum die Euripideischen Chöre hinter denen des Sophokles zurückstehen sollen, ist ihm unerfindlich: „*obscurè*“, bemerkt er in lakonischer Kürze. Dafür untersucht er mit

[1]) S. Anhang Nr. VIII, p. 137.

[2]) Benutzt wurde eine spätere Ausgabe vom Jahre 1624, s. Anh. Nr. IX (p. 137 ff.).

um so grösserer Umständlichkeit, inwiefern der Chor nur als ein Schauspieler aufgefasst werden könne. Doch auch hier gelangt er zu einem *non liquet* und schliesst seine Untersuchungen mit dem Satze ab: „Was man davon halten soll, mögen bessere Kenner sorgfältiger erwägen.“

Wie erstaunen wir aber, noch das folgende *Ceterum censeo* zu vernehmen: „Ich für meinen Teil bin der Ansicht, dass im antiken Drama gar manches liegt, was nicht sowohl der Wahrscheinlichkeit, dem Anstande und dem Nutzen der Zuschauer entspricht oder mit dem gesunden Verstande vereinbar wäre, als vielmehr dem masslosen Pöbel wohl behagt. Sicherlich war es mehr auf den Kitzel von Aug und Ohr berechnet, als auf die richtige Belehrung und Tugend, wenn sie angesichts der ernsten Dinge tanzten, mit verschiedenen Gestikulationen einherschritten und ihre Stimme in mannigfachem Gesange ertönen liessen.“

Damit ist vom Standpunkte der Kritik nichts anderes ausgesprochen als die Bestätigung des Todesurteiles über den Chor, welches vom Publikum und von den schaffenden Dichtern bereits vor einer Reihe von Jahren verhängt worden war. [1])

V. Die Kunsttheorie des XVI. Jahrhunderts und der Folgezeit.

Der Übergang von den poetischen Gesetzgebern des Altertums und ihren Erklärern zu den Theoretikern des 16. Jahrhunderts wird vermittelt durch mehrere Humanisten, deren Poetiken in ziemlich starkem Abhängigkeitsverhältnisse zu Aristoteles und Horaz stehen.

Während wir in der in lateinischen Versen verfassten Poetik Vidas (1527) überhaupt keine Erwähnung des Chores finden, und derselbe auch von Pigna (1554) nur im Vorübergehen gestreift wird, [2]) indem dieser einmal sagt, der Chor solle eine einzige dramatische Person sein, und an

[1]) S. u. p. 20.

[2]) *I Romanzi* etc., s. Anh. Nr. X, p. 138.

anderer Stelle, er passe überhaupt nur für die Tragödie und nicht für die Komödie, dürfe nur reiflich überlegte Dinge aussprechen und müsse daher von durchaus ernstem Charakter sein, bietet uns die lateinische Poetik Minturnos (1559) eine eingehende Besprechung.[1]) Hier sind dramaturgische und bühnentechnische Fragen bunt durcheinander gewürfelt; das zeigt bis zu einem gewissen Grade schon seine Disposition. Die Aufgabe des Chores, so sagt er, sei eine dreifache: die der Fortbewegung, des ruhigen Verharrens auf dem Platze, und die der Trauer; erstere findet bei dem Einzuge des Chores statt, die zweite in der festen Stellungnahme in der Orchestra; die Trauer endlich tritt ein, wenn die „ganze übrige Handlung" von Trauer erfüllt ist, doch „auch sonst vielfach". Ferner finden wir bei ihm die Forderung ausgesprochen, dass der Chor seine Worte während des Aktes an die Schauspieler, nach deren Abtreten aber an die Zuhörer richten solle, sowie Angaben darüber, dass derselbe in Halbchöre geteilt wurde und wie diese sich zu einander und zu den Schauspielern verhielten. Dass übrigens dem Minturno des Aristoteles Poetik in der *vulgata editio*[2]) des Paccius oder, was noch wahrscheinlicher ist, in dem mit Paccius' Übersetzung ausgestatteten Kommentare des Robortellus vorgelegen ist, geht aus seinen Worten an mehreren Stellen hervor. So sagt er einmal: „Der Chor streitet mit als Helfer", und zwar gebraucht er hier — wie Paccius und nach ihm Robortellus, *concertat* und gleich darauf *concertatio;* „und handelt gewissermassen wie irgend einer der Schauspieler"; ja er sagt sogar, dass Sophokles hierin mehr gelobt werde als Euripides. Dann verstummt die Stimme des Stagiriten oder vielmehr die seiner Kommentatoren, und Minturno predigt nun weiter im Tone des Robortello und des Horaz, dessen hierher gehörige Verse er sogar schon früher im Wortlaut mitgeteilt hat. Der Chor, welcher die Ansicht des Dichters vertrete (*quasi authoris personam suscipiat*), solle loben, tadeln, schelten, ermahnen u. s. w., über-

[1]) *De Poeta, Liber* III, s. Anh. Nr. XI. p. 138.
[2]) Cfr. Beni, a. a. O. *Cap.* XIII, *particula* XCVI.

haupt jede Art von Tugend in Schutz nehmen (*omne denique virtutis genus tueatur*); und schliesslich: seine eigentliche Thätigkeit bestehe im Gesange und nicht in der Darstellung, wenn auch seine Lieder immer im engsten Zusammenhange mit der Handlung bleiben sollen.

Dieselben Gedanken finden wir, wenn auch nicht in der gleichen Weitschweifigkeit, noch in einem anderen Werke Minturnos niedergelegt, nämlich in seiner vier Jahre später in italienischer Sprache veröffentlichten Arte Poetica (1563). Besonderes Gewicht ist auch dort auf die schon oben erwähnten drei Hauptaufgaben des Chores gelegt.[1])

Dass Scaliger[2]) in seiner nur zwei Jahre jüngeren Poetik (1561) nicht besonders tiefe Studien über den tragischen Chor gemacht hat, ist ihm schon von Faguet vorgeworfen worden. Gleichwohl wäre es unbillig, Scaligers Worte, der Chor sei der Teil zwischen einem Akte und einem anderen, als seine Definition des Chores auszugeben. In dem ersten Buche nämlich, das er *Historicus* betitelt, und in dem er lediglich die geschichtliche Entwicklung der einzelnen Dichtungsarten bespricht, hat er auch den Chor berührt und mit jener Bemerkung nur kurz dessen Stelle innerhalb der Tragödie angedeutet. Seine eigentliche Anschauung hat er dagegen in dem *Idea* betitelten dritten Buche eingehender, wenn auch nicht sehr originell dargelegt. Der Stoff des Chores, so sagt er hier, solle immer dem Ideenkreise des Stückes entnommen sein (*ducatur ex idea argumenti*), und das sei dem Euripides besser als dem Sophokles gelungen.

Dann folgt eine echt horatianische Aufzählung allerlei vortrefflicher Handlungen, welche der Chor vollbringen solle: trösten, trauern, tadeln, prophezeien, bewundern, urteilen, ermahnen, lernen, hoffen, zweifeln. Wenn somit Scaliger auch keine bahnbrechenden Neuerungen hervorgerufen hat, so ist er doch in seinen Anschauungen ein echtes Kind seiner Zeit gewesen.

Ein letzter Blick auf diese lateinisch schreibenden Theore-

---

[1]) *Text*, s. Anh. Nr. XII, p. 139.

[2]) *Poetices Libri Septem* etc., s. Anh. Nr. XIII, p. 140.

tiker belehrt uns, dass Viperanus[1]) in seiner Poetik (1579) bloss eine Reihe historischer, bühnentechnischer und metrischer Bemerkungen über den Chor im Drama im allgemeinen, und in der Tragödie im besonderen bietet; wo es sich um die dramatische Stellung des Chores handelt, überlässt er das Wort dem Horaz, dessen bekannte Stelle über den tragischen Chor citiert wird, worauf noch einige Erörterungen über die Chormusik folgen.

Die Italiener, welche zu den bisher betrachteten Philologen das Hauptkontingent stellten, haben sich dagegen mit rein ästhetischen Untersuchungen über den tragischen Chor nicht sehr intensiv befasst, soweit dies aus den dem Verfasser[2]) vorliegenden Poetiken zu ersehen ist, bei welcher Gelegenheit die Bemerkung gestattet sei, dass weder Trissino,[3]) noch Bernardo Tasso,[4]) noch endlich Torquato Tasso[5]) des Chores überhaupt Erwähnung thun. Während Daniello (1536) sich als treuen Anhänger des Horaz dadurch erweist, dass er vom Chore verlangt, er solle Nüchternheit, Gerechtigkeit, Frieden u. s. w. empfehlen, bespricht die uns in ziemlich verstümmelter Form überkommene Poetik Giraldis[6]) in bunter Reihenfolge metrische, bühnentechnische und verschiedene andere Fragen, die zwar den Chor betreffen, aber weder ein eigentliches System des Chores, noch auch eine Definition geben. Und auch Patrici (1586), der dem Chore das ganze neunte Buch seines Werkes[7]) widmet, gibt nichts über die Stellung des Chores innerhalb der Tragödie an, sondern handelt von dem Ursprunge des Wortes Chor, der Chormusik, von Festchören etc.

Wie wenig auch von den französischen Theoretikern des 16. Jahrhunderts zu erwarten sei, ist bereits im Vorworte

[1]) *De Poetica libri tres* etc., s. Anh. Nr. XIV, p. 140.

[2]) Nicht zugänglich waren ihm die Poetiken von Valla (1498) und Varchi (1549).

[3]) *La Poetica.* Venedig. s. a. (1563?).

[4]) *Ragionamento della Poesia.* Vinegia. (1562) 1612. 4°.

[5]) *Discorsi dell'Arte Poetica.* 1564. (in: *Le Prose Diverse*, ed. Cesare Guasti. *Firenze.* 1875. 8°.)

[6]) a. a. O. Parte Seconda.

[7]) *Della Poetica* etc.

angedeutet worden;[1]) immerhin sind wir überrascht, wenn wir finden, dass aus der stattlichen Anzahl der französisch geschriebenen Poetiken des 16. Jahrhunderts und der nächstfolgenden Zeit überhaupt nur vier und auch diese nur ganz summarische Erörterungen dem Chore widmen.[2])

[1]) Cfr. noch Faguet, *La tragédie* I. p. 24, 27; und Egger, a. a. O. I. vol., XIVe leçon, p. 331. Wenn Rosenbauer, *Die poetischen Theorien der Plejade*, p. 86 sagt: „Auch darüber wurde im Kreise der Plejade verhandelt, ob der Chor in der Tragödie nötig sei oder nicht", so erwartet man für diese Behauptung aus zwei Gründen ein anderes Beispiel als das des Grevin; denn dieser kann ja doch streng genommen nicht zu den Dichtern der Plejade gezählt werden, wenn er auch ihrer Richtung angehört; und dann hat gerade er das Bedürfnis des tragischen Chores nach antikem Muster verneint, woraus, da er als einziges Beispiel bei Rosenbauer angeführt wird, der falsche Schluss gezogen werden könnte, dass die Dichter der Plejade den Chor aus der Tragödie hätten ausscheiden wollen. Gerade das Gegenteil ist der Fall; denn Dichter sowohl wie Theoretiker rechnen mit dem Chore als einem gegebenen Faktor und Grevin selbst wagt es ja nicht einmal, ihn zu verbannen, sondern sucht nur nach einer dem Geschmacke des Publikums mehr zusagenden Form für denselben.

[2]) In folgenden Poetiken des 16. Jahrhunderts, welche von dem Verfasser auf der *Bibliothèque Nationale* und anderen Bibliotheken von Paris eingesehen wurden, ist der Chor überhaupt nicht behandelt: 1) Fabri, *Le grant et vray art de pleine Rhetorique.* Rouen. 1521. 4°. 2) Du Bellay, *La Deffence, et Illvstration de la Langue Françoyse.* P. 1549. 8°. 3) Sibilet, *Art poetique.* P. 1555. 8°. 4) Foclin, *La Rhetorique Françoise.* P. 1555. 8°. 5) Fontaine, *Quintil svr le premier livre de la Defence et Illustration de la langue Françoyse.* P. 1555. 8°. 6) Ronsard, *Abrege de l'Art Poëtique François.* Paris. 1565. 8°. 7) Ronsard, *Les Quatres Premiers Livre* (sic) *de la Franciade.* P. 1572. (ed. Marty-Laveaux. P. 1890. 8°.) 8) De la Taille, *La Maniere de Faire des Vers.* P. 1580. 8°. 9) Des Accords, *Particulieres obseruations sur les vers François.* P. 1585. 8°. 10) Deimiers *L'Academie de l'Art poetique.* P. 1610. 11) La Mesnardiere, *La Poëtique.* P. 1639. 8°. 12) Gournay, *Les Advis, ou les Presens.* 1641. 8°. 13) Anonym, *Remarques sur la Langue Françoise.* P. 1647. 8°. 14) Colletet, *L'Escole des Muses.* P. 1652. 8°. 15) Colletet, *L'Art Poëtique.* P. 1658. 8°. 16) Colletet, *Traitté de la Poesie Morale et Sentencievse.* P. 1658. 8°. 17) Anonym, *Parterre de la Rhetorique* Fr. P. 1659. 8°. 18) Lancelot, *Quatre Traitez de Poësies Latine, Françoise, Italienne, et Espagnole.* P. 1663. 8°. 19) Ménage,

Peletier (1555) verlangt vom Chore, dass er auf Seite des Dichters stehe, eine sentenzenreiche Sprache führe, die Götter fürchte, die Laster tadle, die Bösen bedrohe, zur Tugend ermahne, und das alles solle er kurz und entschlossen thun. [1])

Der letzte Zusatz, die einzige neue Bestimmung über den Chor, ist Peletiers eigenste Erfindung. Denn dass der Chor sich besonderer Kürze zu befleissigen habe, geht weder aus Aristoteles' Poetik noch aus der des Horaz, noch auch aus den Stücken des Sophokles hervor — von denen des Aeschylus gar nicht zu reden.

Alles Übrige dürfte am ehesten dem Horaz oder möglicherweise auch dem Robortellus entlehnt sein. Auf ersteren kann nämlich die Forderung, dass der Chor den Standpunkt des Dichters zu vertreten habe, zurückgeführt werden, wenn man sich daran erinnert, dass im 16. Jahrhundert an jener Stelle statt *actoris partes* auch *authoris partes* [2]) gelesen wurde.

Nächst Peletier muss dann Grevin (1562) erwähnt werden, der von allen Dichtern der Renaissance zuerst eine Spur von der Kenntnis der Aristotelischen Poetik und zwar in dem seiner Tragödie *La Mort de Cesar* vorausgeschickten *Discours sur le Théâtre* [3]) zeigt und gerade zehn Jahre, nachdem die erste Tragödie nach klassischem Muster gedichtet war, die Abneigung der Franzosen gegen den gesungenen Chor dokumentiert. Wenn er daher im Gegensatze zu den Griechen und Römern statt eines solchen Chores in seiner Tragödie die Soldatengruppe einführe, welche *unter sich* Zwiesprache

Observations. P. 1666. 8° (in Malherbes *Poësies*). 20) Richelet, *Versification Françoise.* P. 1671. 8°. 21) Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote.* P. 1674. 8°. 22) Lamy, *De l'Art de Parler.* Paris. 1675. 8°. 23) Vavasseur, *Remarques sur les Nouvelles Réflexions Touchant la Poétique.* P. 1675. 24) Mourgues, *Traité de la Poësie Françoise. s. l.* 1697². 8°. 25) Chalons, *Régles de la Poésie Françoise.* P. 1726.

[1]) *L'Art poét.*, p. 72. — Text, s. Anh. Nr. XV, p. 140.

[2]) Pigna, *Poetica Horatiana*, cap. XXXIX.

[3]) Z. T. abgedruckt in Du Méril, *Études* etc., p. 173. — Text, s. Anh. Nr. XVI, p. 141.

halte, so habe er gehofft, dadurch dem französischen Geschmacke eher zu entsprechen.

Abermals in einer Vorrede zu einer Renaissancetragödie finden wir weitere Ausführungen über den Chor. Jean de la Taille hat seinem *Saul le Furieux* (1572) eine Abhandlung, betitelt *De l'Art de la Tragédie*, vorausgeschickt und dort [1]) unter anderem auch verlangt, dass der Chor, eine Vereinigung von Männern oder Frauen, am Ende der Akte sich über die vorausgegangene Handlung unterhalte, auch jenes System des Verschweigens und Bittens übe, welches wir schon aus Horaz kennen und schliesslich, dass er das jeweilige materielle Interesse wach erhalte, indem er nicht zu lange bei dem Anfange verweile, sondern auf den raschen Verlauf der Handlung hinarbeite. Dies im einzelnen auszuführen, würde ihn zu weit ablenken, er verweise nur noch auf Horaz und besonders Aristoteles, der seine Gedanken mit grosser Feinheit dargelegt habe.

Dort allerdings suchen wir vergebens nach solchen Rezepten; würde es doch dem Wesen des Chores, als des Vertreters des lyrischen Prinzips in der Tragödie, geradezu zuwiderlaufen, wenn er thätlich in die Handlung eingreifen wollte, und anders lässt sich doch das »*deduire la Tragedie vers le milieu ou la fin*» des Jean de la Taille nicht auffassen.

Zu einer Zeit endlich, wo die Chorpoesie schon im Absterben begriffen war, sah Daigaliers (1598) die Aufgabe des Chores [2]) darin, dass er darüber spreche, was sich während des Aktes zugetragen habe, dass er immer die Wahrheit des betreffenden Ereignisses darlege, das dargestellte Unglück beweine und hohe Thaten preise. Ähnliches hatte ja auch schon Horaz verlangt, nur mit noch grösserer Ausführlichkeit. Auch werden seine diesbezüglichen Verse zum Überfluss von Daigaliers citiert. Betreffs der Anwendung von Chorgesängen unterscheiden sich seine Anschauungen von denen mehrerer seiner Zeitgenossen, in erster Linie von

[1]) Blatt 3b, a. 4a. — Text, s. Anh. Nr. XVII, p. 141.
[2]) *L'Art Poétique, L. V. Ch. VII.* — Text, s. Anh. Nr XVIII, p. 142.

Scaliger, der sein *pars inter actum et actum* an jener Stelle sofort durch eine „*tutior definitio*“ modifiziert hatte: (*pars*) *post actum*. Er behauptet nämlich, jeder Akt habe seine Chöre am Ende, mit Ausnahme des 5. Aktes [1]) und wenn er selbst in zwei seiner Tragödien [2]) dagegen verstossen habe, so bekenne er seinen Irrtum, er sei eben auch von anderen dazu verleitet worden; wenn aber vollends Garnier so weit gehe, dass er Chöre auch während der Akte singen lasse, und dadurch dem Chore seinen Charakter als Grenzstein zwischen den Akten entziehe, so müsse er zu dieser offenbaren Verletzung jener Grundregel sicher einen triftigen Grund gehabt haben.

In metrischer Hinsicht sei jede Art von *vers adonicques* zulässig; doch sei in einem und demselben Chorliede immer dasselbe Versmass beizubehalten; er selbst sei sogar so weit gegangen, dass er in einer und derselben Tragödie für alle Chöre immer das gleiche Metrum gebraucht habe.

Schliesslich dürfte vielleicht als dem 16. Jahrhundert angehörig, obwohl erst 1605 veröffentlicht, der *Art poétique* [3]) des Vauquelin de la Fresnaye angeführt werden, welcher aber nichts weiter gibt als eine paraphrasierte Übersetzung der wohlbekannten Stelle des Horaz.

Noch geringer als im 16. Jahrhundert sind die Andeutungen über den Chor, welche wir bei den französischen Theoretikern der Folgezeit finden. In seiner zuerst von

[1]) l. c. Livre I. cap. IX. s. Anh. A. Nr. XIII, p. 140. Man sieht, dass über die Frage, ob nach dem V. Akte noch ein Chorgesang folgen dürfe oder nicht, unter den Theoretikern des 16. Jahrhunderts keine Übereinstimmung herrschte. Bei Aristoteles 1452 b. cap. 12. heisst es von der *Exodos*, sie sei derjenige ein Ganzes bildende Teil der Tragödie, auf welchen kein (eigentl.) Chorgesang mehr folge. Diese Definition findet in den meisten Stücken der griechischen Tragiker und in allen Stücken Senecas Anwendung. Weiteres s. bei Cloetta a. a. O. I., p. 57 ff.

[2]) Beauchamps, *Recherches* II. p. 35 führt unter seinem Namen überhaupt nur zwei Stücke auf: *Le Martire de S. Sebastien* und *Les Horaces*. Paris. 1596. in 12°. (David le Clerc.)

[3]) *Livre second*, V. 467—486. s. Anh. Nr. XIX, p. 143.

Arnaud[1]) eingehend besprochenen Abhandlung vom Jahre 1630 bedauert Chapelain die Unterdrückung der Chöre und fordert deren Wiedereinführung.

Anders Corneille, welcher vom Chore nur mehr als von einer dem Altertume angehörigen Einrichtung spricht.[2]) Er sagt, der Chor habe als Schauspieler an der Handlung teilgenommen, wenn er sprach; dies habe er aber nur durch den Mund eines Einzelnen gethan, damit er von den Hörern verstanden werde; wenn alle Choreuten sich zugleich äusserten, so sei dies nicht möglich, besonders wenn (wie dies bei gemeinschaftlicher Äusserung immer der Fall gewesen sei) gesungen werde. Weitere Aufschlüsse über die Thätigkeit des Chores in dem Organismus der Tragödie sucht man aber vergeblich in den drei Abhandlungen über die Tragödie und in den einzelnen *Préfaces.*[3])

Racines eigenartige und glückliche Verwendung des Chores ist bereits von mehreren Seiten besprochen worden,[4]) so dass wir hier auf diesen Punkt nicht näher einzugehen brauchen.

D'Aubignacs Ansicht (1669) lässt sich dahin zusammenfassen, dass der Chor nicht nur zur Einhaltung der Einheit des Ortes, sondern auch zur Beobachtung der Einheit der Zeit Veranlassung gegeben habe; denn es sei doch für den Zuschauer ganz unglaublich, dass eine so grosse Anzahl von Menschen eine längere Zeit als etwa einen Tag an einem und demselben Orte zubringe. Ja sogar zum engeren Zusammenhange der Handlung trage der Chor bei, eine Behauptung, die er allerdings im einzelnen zu beweisen unterlässt.

---

[1]) *Théor. dram.* etc. S. 139 ff. — Vgl. auch Dannheisser in der Z. f. frz. Spr. u. Litt. 1892. XIV, 17.

[2]) *Premier Discours. De l'Utilité et des Parties du Poëme Dramatique*, Œuvres I, 10—51.

[3]) Auch in der trefflichen Arbeit von J. Lemaître, *Corneille et la Poétique d'Aristote.* P. 1888. 8° (cf. Litteraturbl. 1891. Nr. 22), findet dieser Punkt keine Besprechung. Vgl. noch Benoist, Les théor. dram. etc., S. 327—374.

[4]) Houben, *der Chor in den Trag. Racines.* Düsseldorf. 1894. (cf. Gymnas. XIII, Nr. 9 und 10). Vgl. auch Herrigs Archiv XLVI, 24 ff., LXIV, 257.

Ausserdem ist nach seiner Ansicht der Chor auch die Veranlassung dazu gewesen, dass die Alten es vermieden, jemanden auf offener Bühne töten zu lassen: denn, sagt er, dies wäre ja in Gegenwart so vieler Personen nicht möglich, da diese dem Gefährdeten doch sicherlich zu Hilfe kämen.[1])

Wie wir aber schon hervorgehoben haben, berühren alle diese Punkte nicht das Wesen des Chores: sie sind vielmehr nur die Folge seiner Existenz.

Lamy (1668) meint, dass man zu seiner Zeit zwischen den einzelnen Akten die Bühne leer lasse, „um die Aufmerksamkeit der Zuhörer nicht zu sehr anzuspannen."[2]) Das Gegenteil zu sagen, wäre richtiger gewesen: denn die Chöre wurden sicher nicht abgeschafft, weil sie zu nervenerregend waren.

Ferner sieht Dacier (1692) in den Mitgliedern des Chores nur Zuschauer der Handlung, allerdings daran interessierte Zuschauer.[3]) Besondere Erwähnung verdient seine Bemerkung, dass der Chor die Veranlassung zur Beobachtung der Einheit des Ortes sei, welchen man nicht habe wechseln können, da bei der fortwährenden Anwesenheit einer so vielköpfigen Menge die Handlung sich nicht im Innern der Häuser abspielen konnte, sondern einen grossen Schauplatz unter freiem Himmel erforderte. Im Übrigen stimmt Dacier so ziemlich mit Horaz überein: zur Erklärung von συναγωνίζεσθαι sagt er, der Chor müsse auf den Abschluss der jeweiligen Handlung hinarbeiten; also von einer Teilnahme des Chores an dem Streben nach der Erreichung der höchsten Ziele der Tragödie ist auch hier keine Rede.

Immerhin aber hat der an und für sich ansprechende, wenn auch das Wesen des Chores nicht eigentlich berührende Gedanke Daciers (betreffs der Einheit des Ortes) anregend gewirkt.[4])

---

[1]) Livre 3e. — Hinsichtlich der Bedeutung d'Aubignacs als Theoretiker vergleiche man die eingehenden Ausführungen Arnauds in dessen *Théories dramatiques au XVII*e *siècle*. Par. 1888.

[2]) *Nouvelles Réflexions* etc. Chap. VII. Text s. Anh. Nr. XX. p. 143.

[3]) *La Poétique d'Aristote. Remarques sur le Chap.* XIX.

[4]) So z. B. wohl auf Lessing, was seinen Erklärern Cosack (Materialien p. 268) und Schröter-Thiele (Lessings Hamb. Dram. p. 269) entgangen ist.

Was dagegen der Chor innerhalb des Dramas zu thun habe, ist eine Frage, die von D'Aubignac und Dacier ebensowenig beantwortet worden ist, wie von den Kritikern des 18. Jahrhunderts: Du Bos (1719),[1] Marmontel (1763)[2] und Batteux (1771)[3]: denn auch der letztere ist nur im stande, die von Horaz verlangte Thätigkeit des Lobens und Tadelns dadurch zu erklären, dass das Publikum, welches der Chor darstelle, ja gewöhnlich diese Praxis übe.[4]

Hatte aber in Frankreich ursprünglich das Vorhandensein des Chores als das wesentlichste Merkmal einer nach antikem Vorbilde gearbeiteten Tragödie gegolten, und war er fast immer, selbst bei keineswegs antiken, sondern sogar romantischen Stoffen und bei manchen im Mysterienstile geschriebenen Stücken beibehalten worden,[5] so hatte der gesunde Geschmack der englischen Dichter sich von Anfang an dieses Beiwerkes begeben; nicht als ob der Name Chor bei ihnen überhaupt nicht zu finden wäre. Aber das, was auf der englischen Bühne als Chor bekannt war, hatte mit dem antiken kaum mehr als den Namen gemein.

So gleich der aus vier weisen Männern bestehende Chor der ersten klassischen Tragödie *Ferrex and Porrex* (1561). Er moralisiert nach jedem Akte über das kurz vorher Dargestellte und erklärt sodann die *dumb shows*, zeigt aber keine Zugehörigkeit zu den handelnden Personen, sondern macht vielmehr den Eindruck einer Art Abstraktion der Weisheit.[6]

In noch höherem Grade gemahnt der Chor in *The Rare Triumphs of Love and Fortune*, durch solche Personifizierung von Abstrakten eher an Gestalten der alten Moralitäten als an den antiken Chor. Zudem umfasst seine Zahl nur drei, obendrein noch

[1]) *Réflex. Crit. Par. 1719.* 2 Bde. 8°.

[2]) *Poëtique Françoise. Paris.* 1767. 8°.

[3]) *Les Quatre Poëtiques* etc. *Paris.* 1771.

[4]) ibid. vol. I. p. 91.

[5]) Cfr. Otto, l. c. Einl. p. XXXVII f., wo z. B. folgende Stücke aufgeführt werden: *Acomhar ou la Loyauté*, das in Kanada spielt, von J. du Hamel. 1586; *L'Ecossaise* von Montchrestien: *Hist. Tragique de la Pucelle de Dom Remy. Nancy.* 1581; *Saint Jacques* von B. Bardou. Limoges. 1596. etc.

[6]) Smith. Einl. zum *Gorboduc*, p. XII f.

verschieden charakterisierte Personen, während der Chor in Kyds *Spanish Tragedy* nur aus zwei, in *Locrine* sowie in Shaksperes *Henry the Fifth* gar nur aus einer Person besteht.[1])

Die Folge der kümmerlichen Pflege des Chores in den Tragödien war es natürlich, dass auch die Theorie sich selten eingehend damit befasste. Von den dem Verfasser zugänglichen[2]) englischen Poetiken des 16. Jahrhunderts verlieren die von Sidney und Webbe[3]) überhaupt kein Wort über den Chor, während Puttenham[4]) nur ganz kurz von einem besonderem Platze für die Musiker und *Sänger* spricht, die für die „Erholung und Unterhaltung" der Zuschauer in den Zwischenakten zu sorgen hätten, und Goulston[5]) in seiner kommentierten Ausgabe von Aristoteles' Poetik sich ungefähr auf den Standpunkt des Italieners Victorius stellt, wenn er das συναγωνίζεσθαι mit *„una contendere"* übersetzt und durch *„quo fabula ad finem veniat"* erklärt.

In Deutschland setzt die ernste literarische Kritik erst mit dem 18. Jahrhundert ein,[6]) und zwar findet sich eine halbwegs eingehende Besprechung über den Chor zuerst bei Gottsched (1730). Bei ihm[7]) wird die Tragödie *„äusserlichem Ansehen nach in zweyerley Stück* geteilt. *Nemlich in das, was gesungen, und in das, was nur gesprochen wurde."* Das, was gesungen wurde, war der Chor; dieser Chor war *„auch sonst als eine spielende Person"* thätig, indem *„der Corypheus oder Führer*

[1]) Koch, *Ferrex und Porrex*, p. IX ff.

[2]) Nicht zugänglich waren Wilson's *Art of Rhetorik* 1553, und Fraunce's *Arcadian Rhetoric 1588.*

[3]) Sidney, *Apology*, und Webbe, *A Discourse of English Poetrie.* London. 1586. 8°. (in Arber's Reprints. 1870).

[4]) *The Art of English Poesie*, Lib. I. Chap. XVII.

[5]) Kap. 18. p. 108.

[6]) Für die ältere Zeit vgl. man Borinski, l. c. p. 220 ff.

[7]) *Versuch* etc. II. Teil, 10. Hauptstück, § 7. — Opitz, *Buch v. d. deutschen Poeterey.* Breslau. 1624, ed. W. Braune. Halle. 1876. 8°; und Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Zürich. 1740. 2 Bde. 8°, bieten für die Chortheorie keine Ausbeute; ebensowenig Engel, *Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten.* Berlin und Stettin. 1804². 8°, und Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste.* Berlin und Stettin. 1805.³ 8°.

desselben im Namen aller Übrigen redete. Doch war freylich das Singen die vornehmste Pflicht des Chores.“[1]) Dass Gottsched bei Horaz in die Schule gegangen war, offenbart sich an jener Stelle, wo er sich über die Thätigkeit des antiken Chores äussert. „*Er stimmte solche moralische Betrachtungen, Gebete, Lobgesänge an, die sich zu der unmittelbar vorausgehenden Handlung schicketen*“,[2]) und obendrein führt er noch die drei ersten den Chor betreffenden Verse aus Horazens Poetik an. Von der Feinheit seines poetischen Empfindens gibt er uns schliesslich eine klassische Probe, wenn er eine Parallele zieht zwischen dem durch den Chor hergestellten Zusammenhange der einzelnen Akte und den „*Allerlei lustigen Stücken, welche bei uns die Musikanten*“ spielen, oder gar dem Tanze, der zwischen den einzelnen Aufzügen aufgeführt werde.[3])

Dass Lessing nicht allzu hoch vom Chore der griechischen Tragödie dachte, wurde bereits erwähnt.[4]) Nach ihm war derselbe in der Hand der tragischen Dichter nur eine Veranlassung zur Beobachtung der Einheit von Ort und Zeit. Wenn wir aber unseren Blick zurücklenken auf das bereits durchstreifte Gebiet, so begegnen wir demselben nur noch weiter ausgesponnenen Gedanken bereits bei älteren (französischen) Kritikern, bei Dacier und sogar schon früher bei D'Aubignac. Die Annahme, dass Lessing nicht der Vater dieses Gedankens sei, sondern vielmehr auf der Fährte der Franzosen wandele, liegt nahe, ja sie gewinnt sogar an Wahrscheinlichkeit, wenn wir uns seine genaue Bekanntschaft mit den französischen Kritikern, wie Du Bos und Dacier, vor Augen halten.

VI. Schiller und seine Kritiker.

Seitdem der Chor im 16. Jahrhundert wenig Glück sowohl in der Aufnahme von seiten des geniessenden Publikums, als auch in der Handhabung von seiten der schaffenden

[1]) *Versuch* § 8.
[2]) ibidem § 4.
[3]) *Versuch* § 9.
[4]) S. o. p. 24[4].

Dichter gefunden hatte, konnten nur solche Geister, welche sich im Vollbesitze ihrer poetischen Kraft von den Zeitgenossen anerkannt wussten, den Versuch wagen, das exotische Gewächs in ein anderes Klima zu verpflanzen. Werden aber sonst Anregungen führender Grössen von den mitlebenden Künstlern beifällig begrüsst, so gelang bei dem Chore eine Acclimatisierung niemals; im besten Falle blieb er vielmehr stets nur eine von kundiger Hand gezogene Treibhauspflanze. Ja es erschien sogar nicht unnötig, ihren Anbau durch besondere Empfehlungen ihres Wertes zu rechtfertigen. — Unzweifelhaft wäre es für die vorliegende Frage von hohem Interesse, die Anschauungen unseres bedeutendsten Dramatikers über diesen Punkt zu hören, selbst wenn seine theoretischen und praktischen Versuche die Frage nicht so in Fluss gebracht hätten, wie dies thatsächlich der Fall war.

Schiller sprach schon in einem Briefe vom 29. Dezember 1797 einen Gedanken aus, welcher ihn sicherlich bei der Einführung des Chores auf der deutschen Bühne, wenn auch unbewusster Weise, beherrscht hat. Dort äusserte er, dass man dem Drama, welches *„durch einen so schlechten Hang des Zeitalters in Schutz genommen werde, durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung Luft und Licht verschaffen müsse.“* [1] Seiner Ansicht nach könnte dies am ehesten *„durch Einführung symbolischer Behelfe“* geschehen, über deren Begriff er mit sich jedoch nicht recht ins Reine gekommen sei. Im direkten Anschlusse daran finden wir dann folgende Worte: *„Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, dass sich aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt loswickeln sollte.“* Demselben Gedanken begegnen wir auch in der Vorrede zur *„Braut von Messina“* [2] u. z. als Schlussstein der Einleitung: *„Alles Äussere bei einer dramatischen Vorstellung steht diesem Begriffe entgegen — Alles ist nur ein Symbol des Wirklichen. Der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein künstlicher, die Architektur ist nur eine symbolische, die metrische Sprache selbst ist ideal, aber die*

---

[1] *Briefwechsel mit Goethe* I, 351.
[2] Schiller, Werke, V. p. 349—360.

Handlung soll nun einmal real sein und der Teil das Ganze zerstören." Sonderbarerweise steht die direkt darauffolgende Besprechung über den Chor überhaupt nur durch einige überleitende Worte damit in Zusammenhang, ohne dass die Idee des Symbolischen je wieder in der ganzen Abhandlung auftauchte, von der Schiller doch augenscheinlich ausgegangen war. Darauf aber, dass dem *Dichter* Schiller der Gedanke des symbolischen Elementes wohl näher lag als dem *Theoretiker*, kommen wir noch weiter unten zu sprechen.[1])

Seine Ausführungen in der Abhandlung: „*Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie*" gipfeln in vier Hauptpunkten und sollen beweisen, dass der Chor dem neueren Tragiker noch weit wesentlichere Dienste leiste als dem alten Dichter. Denn *erstens* verwandele er die moderne gemeine Welt in die alte poetische; *zweitens* reinige er das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondere; *drittens* berechtige er den Dichter zur Erhebung des Tones und *viertens* bringe er, wie in die Sprache Leben, in die Handlung Ruhe.

Gegenüber dem zuerst geltend gemachten Gesichtspunkte ist es nicht uninteressant, zu beobachten, wie sich bei unserem grössten Dramatiker und unserem schärfsten Kritiker in dieser Hinsicht gewisse Berührungspunkte vorfinden. Schiller sieht nämlich in der Einführung des Chores *den* Vorteil, dass durch ihn das Unmittelbare — man ist fast versucht, die Öffentlichkeit des Verfahrens zu sagen — wiederhergestellt werde dadurch, dass die Handlung eben aus dem Inneren der Häuser heraus auf einen öffentlichen Platz verlegt werde. Die Örtlichkeit spielt aber vollends in Lessings Auffassung vom tragischen Chore mit die Hauptrolle. Lessing glaubte nämlich,[2]) wie schon D'Aubignac und Dacier,[3]) dass der Chor die Hauptursache für die Einhaltung der Einheit von Ort und Zeit gewesen sei; denn eine solche Menge Volkes könne sich doch nicht weiter von ihren Wohnungen

[1]) S. u. p. 37.
[2]) Werke. VI. 46. Stück.
[3]) S. o. p. 27.

entfernen, noch länger von zuhause wegbleiben, als man eben der blossen Neugierde wegen zu thun pflege. Nun aber der Unterschied: ist für Lessing diese Einheit — und somit auch der sie veranlassende Chor — eine Einschränkung, ein Zwang, mit dem sich die Alten mit grösserer, die Franzosen und die Italiener mit geringerer Gewandtheit abfanden, so ist gerade dieser Unterschied in der Beobachtung der Örtlichkeit und das damit zusammenhängende Institut des Chores für Schiller ein solcher Vorzug, dass er um seinetwillen den Chor wieder einführen möchte.

Bezüglich des zweiten Punktes sucht Schiller allerdings der Schwierigkeit, welche in der Trennung der Reflexion von der Handlung liegt, damit abzuhelfen, dass durch den Vortrag ersetzt werden solle, was dem Chore an sinnlichem Leben abgehe. Hier erhebt sich unwillkürlich die Frage, ob Schiller mit Recht in der Trennung der Reflexion von der Handlung einen Vorzug erkannt, sodann, ob er nicht bei der Beobachtung der Alten in einer *zufälligen* Thätigkeit des Chores — der Reflexion — irrtümlicherweise eine dem *Wesen* seiner Aufgabe zukommende Thätigkeit erblickt hat. Sicher ist ja, dass wir oft in den Chören der Alten Betrachtungen derart finden, wie sie Schiller zum Teil namentlich aufführt. Wenn es aber als unbestreitbar gelten kann, dass als Dichtungsgattung die Chorpoesie lyrischer Natur ist, so liegt es im Wesen der Sache, dass dem Chore der Ausdruck allgemeiner Reflexionen eher zukommt, als jeder anderen der mithandelnden Personen, da ja Reflexionen im Verlaufe einer Handlung nicht als förderndes, sondern eher als hemmendes Element erscheinen, in der Lyrik aber, wenn irgendwo in der Poesie, den geeignetsten Ausdruck finden. Es ist aber kein geringer Unterschied, ob man sagt, der Chor sei Träger der Reflexion, oder: der Chor äussere seine Gedanken in lyrischer Form, so dass, wenn Reflexionen überhaupt ausgesprochen werden müssen, sie dem Chore eher als einem in die Handlung verwickelten Schauspieler in den Mund gelegt werden können. Ob der Chor also reflektiert oder nicht, das hängt nicht von seiner Stellung als Chor ab, sondern von seiner Aufgabe, seine Ideen in lyrisches Ge-

wand zu kleiden. Dass die Reflexion aber nicht *bloss* dem Chore eigne, sondern auch von anderen Personen des jeweiligen Stückes ausgesprochen werden könne, wird Schiller gegenüber am besten durch die Auflösung des Chores und die Verteilung seiner Worte an verschiedene Personen bewiesen, wozu er an Körner schreibt: „Sie (die Dresdner Schauspieler) sollen mir das Stück spielen, ohne nur zu wissen, dass sie den Chor der alten Tragödie auf die Bühne gebracht haben.“ [1])

Am leichtesten gelingt es, sich mit Schiller bezüglich des dritten Punktes zu vereinbaren, wo er sagt, es werde durch die Einführung des Chores der Ton des Ganzen erhoben. Immerhin lässt sich darüber rechten, ob dieser Vorteil nicht zu teuer durch die Einführung einer stehenden Figur, wie sie ja der Chor im Altertum war, erkauft wird, und ob es nicht zweckdienlicher wäre, wenn der tragische Dichter diesen stilistischen Cothurn nur im geeigneten Momente bestiege, als fortwährend auf demselben einherzuwandern.

Wenn aber Schiller sagt, der Chor bringe Ruhe in die Handlung, so wird er von niemandem schlagender widerlegt, als von seinem eigenen Chore, der sich sogar soweit fortreissen lässt, zur blanken Waffe zu greifen.[2]) Diese Thatsache ist von allen Kritikern Schillers [3]) hervorgehoben worden und wird von letzterem dadurch nicht entschuldigt, dass er sagt, als *ideale* Person sei sein Chor stets eins mit sich selbst: nur als *wirkliche* Person greife er in die Handlung ein und nur dadurch werde die Trennung herbeigeführt. Denn hier ist eben ein neuer Gegensatz vorhanden zwischen wirklicher und idealer Person.

Die Tragödie, welcher diese Abhandlung vorausgeschickt ist, wurde von Schillers zeitgenössischen Freunden mit unendlichem Jubel begrüsst. Goethe meinte nach der ersten Aufführung, der theatralische Boden sei durch diese Er-

[1]) *Briefwechsel mit Körner*, 6. Febr. 1803.

[2]) *Braut von Messina*. v. 1707—1747.

[3]) z. B. von Hettner, *Gesch. d. D. Lit.* III. 3, 517; Gerlinger, *Griech. Elemente* etc. 1, p. 27 ff.; Viehoff, *Poetik*, 2. Buch, 3. Kap. § 194.

scheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden.[1]) Schiller selbst sagte, er habe zum erstenmale dabei den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen und der jüngere Teil des Publikums habe ihm nach der Vorstellung eine öffentliche Ovation dargebracht. Immerhin hätten sich auch damals Stimmen vernehmen lassen, welche sich mit dieser Neuerung nicht befreunden wollten. Diese Äusserungen betrafen natürlich nur die mit Chören ausgestattete Tragödie, nicht die theoretische Rechtfertigung derselben. Auch spätere, eingehende Arbeiten beschäftigten sich vorzugsweise mit der Kritik des Stückes und warfen nur ab und zu einen Blick auf die einführende Schrift. So gleich Rössler,[2]) welcher an der Tragödie nicht nur den Schicksalsbegriff tadelt, sondern auch den Chor, und zwar zunächst wegen seiner Teilung an Alter und Stellung und alsdann wegen der verschiedenen Parteistellung und der Aufgabe der persönlichen Selbständigkeit. Denn nach Rösslers Ansicht muss der Chor zu der Handlung zwar in Beziehung stehen, doch darf diese keine zu enge sein, keine Verwicklung in die Handlung; infolge seiner Ohnmacht und Dienstbarkeit nehme er nur eine beratende Stelle ein, aber keine handelnde, und so sei es ihm auch möglich, eine gewisse Selbständigkeit zu wahren und damit ein ebenso empfängliches wie unparteiisches Publikum zu repräsentieren. Man sieht, dieses Urteil geht im Grunde auch auf eine mehr oder minder subjektive Beobachtung der alten Dichter zurück, wie sie auch Schiller angestellt hatte, wenngleich nicht mit derselben Behutsamkeit; immerhin ist auch hier der persönlichen Auffassung ein allzu weiter Spielraum gelassen.

Während Cholevius (1854—1856) einer Erörterung dieser Frage, die man füglich bei ihm erwarten könnte, vorsichtig aus dem Wege geht, finden wir eine um so eingehendere in Gerlingers Preisschrift (1858).[3]) Eine reiche Fülle

---

[1]) *Schillers Briefwechsel mit Körner*, 28. Mai 1803.

[2]) *Über d. Verh. der Schiller'schen Braut v. M.* p. 17 ff.

[3]) *Die griech. Elemente.* A. I. p. 23—40; und Resultate A. p. 132 ff.

schöner, meist selbstständiger[1]) Gedanken finden wir dort auf wenigen Seiten niedergelegt. Sie enthalten zunächst eine noch später zu besprechende Erörterung dessen, was der Verfasser von einem tragischen Chore erwartet, sodann eine Widerlegung der bis dahin (von wem?) erhobenen Einwürfe gegen Schillers Chor, worauf er seine eigenen Bedenken diesem gegenüber äussert.

In erster Linie hebt er hier den inneren und äusseren Zwiespalt der Chöre Don Manuels und Don Cesars hervor, deutet dann auf den Widerspruch der beiden zwischen ihren leidenschaftlichen Äusserungen während der Handlung und den salbungsvollen und zartfühligen Stimmungsbildern in den Zwischenakten hin, rügt mit ernsten Worten die Unwürde seines Charakters, die in seiner servilen Unterwürfigkeit unter den Willen der Herren einerseits und in seinem ränkesüchtigen Treiben hinter ihrem Rücken andererseits zu tage tritt, und findet für den Chor der Jünglinge auch kein Analogon in den antiken Tragödien; dagegen hat er warme Worte des Lobes für manche dichterische Schönheit im einzelnen und den majestätischen Flug seiner poetischen Sprache im allgemeinen, um schliesslich zu der Erkenntnis zu kommen, dass äussere und innere Hindernisse dem fremden Gaste Weg und Aufnahme in der modernen Tragödie überhaupt vertreten. Diese letzteren ziehen unser besonderes Augenmerk auf sich, da sie ja auch zum grössten Teile die Renaissancetragödie betreffen. Da heisst es, die naive Anschauung der Lyrik stehe im Gegensatze zu dem Realismus des modernen Dramas. Gilt diese Bemerkung für die deutsche klassische Bühne, so noch viel mehr für die französische, sowohl die klassische als auch die vorklassische Bühne der Renaissance. Ferner meint Gerlinger, die Abstraktion des Chores setze eine einheitlichere Handlung voraus, als sie das moderne Drama mit seinen Verwicklungen darbiete. Wenn nämlich zugegeben werden muss, was G. Freytag in seiner Technik des Dramas ausführlich darlegt.[2]) dass die moderne Tragödie auf Spiel und Gegenspiel beruht, d. h.

[1]) Vgl. jedoch weiter unten S. 35.

[2]) Cap. 1, p. 91—99.

dass neben der Haupthandlung eine andere, feindliche von Anbeginn an herläuft und erst in der Katastrophe die erstere durchkreuzt, dass dagegen das Kennzeichen der antiken Tragödie eben darin besteht, dass sie kein Gegenspiel kennt, sondern dass der Held sein Ziel unbehindert in seiner Verblendung bis zur Katastrophe verfolgt, wo er durch das Schicksal zu Fall kommt, so leuchtet von selbst ein, dass für die antike Tragödie der Chor ein willkommener Ausdruck alles dessen werden konnte, was heutzutage durch die an den beiden Gegensätzen beteiligten Personen zum Ausdruck gebracht wird.[1])

Des weiteren erkennt Gerlinger in der Vervollkommnung unserer Scenik einen vollgiltigen Ersatz für die uns fehlende, sinnlich mächtig wirkende Chorgestalt. Wird man hierin im grossen und ganzen mit Gerlinger übereinstimmen, so dürfte er doch die allgemeine Zustimmung nicht finden, wenn er bedauert, dass der heutigen Tragödie mit dem Chore auch der eigentliche Vertreter der Reflexion abgehe. Wer in aller Welt lehrt ihn, dass der Chor der Träger der Reflexion sei und sodann, dass die Tragödie überhaupt eines solchen bedürfe? Etwa die in Sachen der Dramaturgie doch etwas fragwürdige Autorität des Horaz? In diesem Punkte steht also Gerlinger entschieden auf seiten der Schiller'schen Abhandlung. Wenn er aber bezüglich der Erhebung des Tones der Tragödie im allgemeinen durch Einführung des Chores dem Schiller entgegenhält, er habe in dieser Beziehung in seinen reiferen Stücken ruhmvollst bewiesen, dass ein erhabener Dichtergenius dieses Kunstmittels nicht bedürfe, um den richtigen Ton des Ganzen zu finden, so dürfte man hier die Frage aufwerfen, ob unser moderner Geschmack in Schillers reifsten Tragödien einen *Mangel* an Reflexion empfindet, oder ob man nicht vielmehr das Gefühl hat, als seien seine *Personen* zu sehr damit überladen. Andererseits ist es doch Schiller gerade zum Vorwurf gemacht worden, dass sein *Chor* zu viel reflektiere.[2])

---

[1]) Cf. auch Riess, *Der Chor in der Tragödie*, p. 358 ff.

[2]) Beyer. *Deutsche Poetik* II. *Fünftes Hauptst.* II. § 163. p. 463.

Richtig bemerkt aber Gerlinger noch, dass die Handhabung des Chores unsere Dichter zwinge, ihre Stoffe dem Gebiete der nationalen und klassischen Sagenwelt zu entnehmen, die der ungelehrten Mehrheit des Publikums unverständlich sei. Einen schlagenden Beweis dafür erbringt die französische Renaissance, indem sie mit schnödem Misserfolge den Chor auch in romantische Tragödien[1]) einführte.

Zudem stellt Gerlinger fest, dass der Chor in unsern Theatern überhaupt seinen regelmässigen *Platz* — Thymele und Orchestra — nicht vorfinde. Die Berechtigung dieses Satzes dürfte wohl niemand anfechten, welcher einmal der Aufführung einer antiken Tragödie beigewohnt hat.[2])

Wie primitiv aber die chorischen Aufzüge zur Zeit der Renaissance ausgeführt worden sein mögen, darauf lassen uns schon bis zu einem gewissen Grade die allgemeinen Nachrichten über die ersten Darstellungen in den Höfen der *Collèges*, sowie die in noch viel späterer Zeit[3]) recht dürftigen Theaterverhältnisse schliessen.[4])

Endlich sei noch erwähnt, was Gerlinger sich eigentlich unter dem tragischen Chore vorgestellt hat. Hier tritt die völlige Ratlosigkeit, wie sie bis auf unsere Tage bezüglich der „geistigen" — soll heissen dramaturgischen — Aufgabe des Chores geherrscht hat, in klarster Weise zu tage. Angeblich aus der Behandlung desselben durch Sophokles, ferner aus den Bestimmungen des Aristoteles, den übrigens Schiller genau gekannt haben soll, des (!) Humboldt, des Hegel, und Schiller, setzte er — als ob sie in idealer Harmonie zusammenflössen — eine höchst merkwürdige Mosaik zusammen, ohne übrigens von

---

[1]) S. o. p. 25. A. 5.

[2]) Wie der Verfasser vor einigen Jahren der Aufführung von Sophokles' Antigone im *Théâtre Français*.

[3]) Cfr. Despois, *Le Théâtre français*. Livre premier, Chap. Ier, IIe und VIIIe.

[4]) Das hierüber Aufschluss versprechende Werk von Cougny, *Des Représentations au XVIe siècle*, war dem Verfasser nicht zugänglich, da es in Deutschland nirgends zu finden ist.

Aristoteles mehr zu nennen, als seinen Namen. Und diese seltsame Zusammenstellung all dieser Theorien zu einem Ganzen wird von Gerlinger mit folgendem Satze eingeleitet: *„Ein Verein von gleich charakterisierten Personen, Chor genannt, begleitet mit seiner Gegenwart die Handlung des Stückes."* Hier ist nicht nur jedes einzelne Wort anfechtbar, sondern obendrein ist man darüber im Zweifel, ob hier die eigentliche Definition gegeben ist — die ja später nicht mehr kommt — und ob sie vom bühnentechnischen oder dramaturgischen Standpunkte verstanden werden muss. Was man übrigens von jenen meist nur kurz hingeworfenen Äusserungen der genannten Dichter und Kritiker zu halten hat, darüber soll später[1]) noch ausführlich gesprochen werden. Gerlinger aber entlässt uns mit dem Gefühle der Unzufriedenheit über den Mangel an einer eigentlichen Begriffsbestimmung des tragischen Chores.

Lediglich textkritischer Natur und zudem den Gedankengang wenig ändernd ist Teichmüllers[2]) Bemerkung zu unserer Stelle, indem er vorschlägt, zu lesen: *τὰ ᾀδόμενα ἄλλου του μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας* statt *μᾶλλον τοῦ μύθου* . . .

Nur eine einzige Seite und gewiss nicht die wichtigste hat Wackernagel bezeichnet,[3]) wenn er sagt, der Dichter habe in dem Chore *„all die sittlichen und religiösen Empfindungen niedergelegt, welche die vorübergehende Handlung in einem reinen und edlen Gemüt erregen konnte"*, wohl kaum mehr als eine Umschreibung des *„idealen Zuschauers"* Schlegels. Weiterhin spricht Wackernagel von *„leuchtenden Ahnungen der göttlichen Weisheit"*, die in dieser *„gottbegeisterten Volksstimme"* zur Darstellung gelangen, vermag aber durch diese zwar wohlklingenden, aber doch nicht recht greifbaren, und jedenfalls keineswegs erschöpfenden Erklärungen nicht zu befriedigen.

An der Arbeit Arnoldts über *Schillers Auffassung und Verwertung des antiken Chores in der Braut von Messina* (1883) können wir raschen Schrittes vorübereilen, da ihre Ungründlichkeit auf allen Seiten hervortritt; macht er doch z. B.

[1]) S. u. p. 39 ff.

[2]) *Beiträge zur Erkl.* 41, § 19, p. 135.

[3]) *Poetik*, II, 3. p. 179.

Gerlinger einen Vorwurf daraus, dass er des Äschylus Eumeniden und Schutzflehende vergesse, wenn er den allzu grossen Einfluss des Schiller'schen Chores tadle. Sieht man aber bei Gerlinger nach, so hat er den „Elementen aus Äschylus" nicht weniger als 8 Seiten gewidmet,[1]) ausdrücklich aber in den „Resultaten" unter A. konstatiert, dass Äschylus nicht als Muster einer Chorpoesie anzusehen sei.

Unser Interesse wendet sich sodann der Riess'schen Arbeit zu, die durch ihren Titel: *„Der Chor in der Tragödie"* (1884) die endliche Lösung des Rätsels zu bringen verspricht, aber sich lediglich als ein Versuch zur Rettung des Schiller'schen Chores darstellt.[2]) Nachdem Riess nämlich mehrere divergierende Aussprüche über den Chor erörtert hat, stellt er die verschiedene Entstehungszeit der Braut von Messina und der ihr jetzt vorausgehenden, ursprünglich aber viel jüngeren Abhandlung fest, die gleichzeitig mit dem Fragmente „die Maltheser" geschrieben wurde, auf dessen Chöre auch die Äusserungen Schillers passen. Indem er sodann[3]) von Schillers schon erwähnter[4]) Idee der symbolischen Darstellung ausgeht und dieselbe mit einem ähnlichen Worte Goethes in Zusammenhang bringt, stellt er fest, dass in der Tragödie der Chor der Vertreter dieser Symbolik sei, insofern er eine Art *„unterer Schicht"* darstelle, in welcher sich die Handlung als lyrisches Intermezzo abspiele, um in der eigentlichen Tragödie in ihren Höhepunkten um so gewaltiger zur Gestaltung zu gelangen. — Muss aber Riess schon allen Scharfsinn aufbieten, um diese Idee für Schillers Chor halbwegs wahrscheinlich zu machen, so dürfte er den Beweis für ihr Zutreffen mit noch grösserer Schwierigkeit für den Chor der alten Griechen erbringen. Und selbst, wenn jener Gedanke Schiller vorschwebte, so ist er ihm doch nie klar zum Bewusstsein gekommen und dürfte seine Auffassung vom

---

[1]) l. c. B. c. 122—130.
[2]) Riess, p. 339—360.
[3]) l. c. p. 349—357.
[4]) S. o. p. 28 f.

antiken Chor nur bis zu einem geringen Grade beeinflusst haben.

Geistvoll, wie übrigens auch Riess' Abhandlung, aber in ihren Resultaten viel überzeugender, weil von einer gründlichen Kenntnis der antiken Tragödie getragen, ist Baumgarts Besprechung der Braut von Messina (1887), in welcher er, wie in Sophokles' *Ödipus Rex*, die höchsten Forderungen der Aristotelischen Poetik besonders bez. der Chorlieder erfüllt sieht.[1]) Dass der Dichter dabei mehr vom dunklen Drange echt dichterischen Empfindens, als von klar bewussten künstlerischen Grundsätzen geleitet worden sei, hebt Baumgart gerade der Schiller'schen Abhandlung gegenüber hervor, in deren einzelnen Punkten (die oben schon besprochen worden) er — oft in sehr optimistischer Weise — das Gebiet des Wesentlichen immer und immer wieder gestreift glaubt, ohne dass darin Schiller jemals das erlösende Wort gesprochen hätte. Mag immerhin der Genius des schaffenden Dichters die richtigen Pfade gewandelt sein, zur wahren theoretischen Erkenntnis der Chorpoesie ist Schiller nicht durchgedrungen. Anderen Männern der Wissenschaft gegenüber, die schon geraume Zeit vor Baumgart, wenn auch nur andeutungsweise und ohne seine tiefe Auffassung dieses Ziel bezeichnet haben, verbietet aber die Billigkeit, es an dieser Stelle mit seinem eigentlichen Namen zu nennen.

Hier sei nur noch die ihrer merkwürdigen Auswüchse wegen interessante Theorie Scherers kurz besprochen (1888). Wenn er einmal sagt, Schillers Chor sei ein Chor, nur nicht einer im antiken Sinne,[2]) so steht er damit ja im schroffen Gegensatz zu den Ausführungen von Baumgart und Riess, mag aber immerhin in Gerlingers Schrift manchen Stützpunkt dafür gefunden haben, dass der Chor in der Braut von Messina sich nicht in allen Einzelheiten und Äusserlichkeiten mit dem antiken deckt. Indes, dieser Chor ist noch himmelweit verschieden von *„gegliederten Scharen oder gleichartigen Truppen"*, welche sich auch sonst bei Schiller finden mögen.

[1]) *Poetik*, XXVIII. 596—609.

[2]) *Geschichte der deutschen Literatur*, p. 601 der 6. Aufl.

Es berührt uns deshalb seltsam, wenn wir von einem Scherer Folgendes zu hören bekommen: *„Die Räuber stehen wie ein Chor um ihren Anführer; die Verschwörer im Fiesko bilden gleichfalls eine homogene Menge; Philipps II. Hofstaat entfaltet sich, freilich nur in einer Scene des Don Carlos als ein figurenreiches Bild; die Wallensteinschen Generäle und das Wallensteinsche Lager zeigen einen grossartig gegliederten Chor; die Dienerschaft der Maria Stuart und der Hofstaat der Königin Elisabeth enthalten die Keime zu Chören; in der Jungfrau von Orleans stehen sich zwei feindliche Heere gegenüber.“*

Von dieser Leistung, welche ausser Scherer wohl kaum noch jemand ernsthaft nehmen dürfte, wenden wir uns wieder den allgemeinen Untersuchungen über den Chor und zwar in der neuen und neuesten Zeit zu.

Die vollständige Arbeit wird als 12. Heft der von Prof. Breymann und Prof. Schick herausgegebenen Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie erscheinen.

Lebenslauf.

Ich, Friedrich Wilhelm Ferdinand Klein, wurde geboren am 25. Februar 1869 zu Augsburg als Sohn des Schullehrers Philipp Klein und dessen Frau Hedwig geb. Bauer, besuchte in der gleichen Stadt die Volksschule und das humanistische Gymnasium bei St. Anna und absolvierte letzteres 1889. Sodann bezog ich die Universität München, um mich dem Studium der romanischen und englischen Philologie zu widmen. Unter meinen dortigen Lehrern bin ich zu besonderem Danke verpflichtet den Herren Professoren Breymann und Köppel, unter deren Leitung ich auch an den Übungen des französischen und englischen Seminars teilnahm, ferner Brunn, Carriere, Muncker, Riehl, Wölfflin; später bezog ich die Universität Genf und schulde unter den dortigen Professoren den meisten Dank den Herren Ritter, Rod und Thudichum. Im sechsten Semester unterzog ich mich der Hauptprüfung aus der französischen, im achten derjenigen aus der englischen Sprache, im Jahre 1895 der Spezialprüfung aus der französischen und der englischen Philologie. Vom Sommersemester 1893 an war ich an folgenden Realschulen als Lehrer thätig: Bad Kissingen, Kempten und Hof.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdruckerei), Naumburg a/S.